دكتور سيد حامد النساج

فن الرومانسية والواقعية

مكتبة غريب

اهداءات ٢٠٠٢

أ.د/مصطفى الصاوى الجوينى

الاسكندرية

في الرُّومَانسيّة والواقعيّة

تأليف

الدكتور سيد حامد النساج

مكتبة غريب
٣٠١ شارع كامل صدقي (الفجالة)
تليفون ٩٠٢١٠٧

كلمـة فى المقـدمة

ترددت طويلا قبل الإقدام على نشر صفحات هذا الكتاب . فقد مضت على كتابته اثنتا عشرة سنة . إذ الأصل فيه أنه فصلان كبيران من فصول رسالتى للدكتوراه ، التى صدرت بعنوان « اتجاهات القصة المصرية القصيرة».

وكان كل فصل منها يعتبر تمهيداً – نظرياً – للدراسة النقدية التطبيقية التى تتخذ من فن القصة القصيرة موضوعاً لها .

وعندما هيأت تلك الرسالة للطبع والنشر ، تعمدت حذف هذين الفصلين. أظن أنى رأيت فيها إثقالا على القارىء . وربما أدركت – ساعتها – أن القارىء لم يعد فى حاجة إلى مزيد من الحديث حول الرومانسية والواقعية .

وكنت أعتقد أن مثل هذه الموضوعات قد أهلكتها الدراسات والبحوث . وربما قد لفظتها الجمهرة القارئة من كثرة ما قدم حولها ، وما ألف فى إطارها .

لكنى فوجئت ، إذ تبين لى أن مكتبتنا العربية لاتحفل إلا بكتابين أو ثلاثة فى كل من الموضوعين . أما مكتبتنا الشعبية ؛ فانها تخلو من تعريف القارىء العام بمثل هذه التيارات التى تسهم فى تشكيل الذوق العام ، من خلال ما يقدم إلى الجماهير ، متأثراً بهذا الاتجاه أو بذاك . مؤمناً بمبادىء هذه المدرسة أو بتعاليم تلك .

فضلا عن أن طلاب الأدب والفن ، قد تشغلهم المبادىء العامة للاتجاه الأدبى أو الفنى ، دون محاولة النظر فى الأصول أو الجذور ، ودون تأمل الظروف التى أحاطت به ، أو ساعدت على ظهوره حيناً ، وذيوعه حيناً ، واختفائه أحياناً .

ولا أشك فى أن الممارسة العملية مع الواقع الثقافى العام . والاحتكاك المباشر والدائم بطلاب الجامعات فى الكليات المتخصصة وغير المتخصصة فى الأدب والفن . وكذا التعامل مع ناشئة الأدب والمبتدئين من الكتاب . أكدت لى — جميعاً — ضرورة التفكير الجدى فى العمل على نشر الفصلين النظريين عن الرومانسية والواقعية .

فالطلاب يسألون دائماً عن « الرومانسية » و « الواقعية » ؛ لأن معرفتهم مشوبة بكثير من الخلط والاضطراب . كما أن طلاب الدراسات العليا — حتى الآن — يختارون واحداً من هذين الاتجاهين موضوعاً للماجستير أو الدكتوراه . ومع ذلك ، فان البحث فى الأصول والجذور الاجتماعية والاقتصادية لكل من هذين الاتجاهين ، غير وارد فى كثير من البحوث والدراسات .

ومن ثم تأكد لى أن الظن المسبق ليس إلا وهماً كامناً فى عقول وأذهان تلك القلة القليلة من المتخصصين فى الأدب والفن والنقد . تلك التى تنفصل انفصالا كلياً عن حاجات القارىء العام ، وظروفه ، وقدراته . وهى لاتدرى أنها — بذلك — تفصل نفسها عنه ، متوهمة أنه يملك نفس قدراتها ، ومواهبها . وأن له نفس رغباتها .

وهكذا تظل الحلقة تضيق عليها وتضيق ؛ حتى تصبح ذات يوم وهى لاترى إلا ذاتها هى ، ولا تعبر إلا عن أحلامها هى ليس غير ، ولا تفكر إلا فى ذاتها إن صح التعبير .

انطلاقاً من هذا التصور ، تجئ هذه الصفحات المقدمة إليك أيها القارىء الفاضل . وكل ما أرجوه لها أن تحقق هدفها الذى سعت إليك من أجله . وعظيم ما أتمناه لك أن تجد فيها شيئاً يهمك أو يفيدك ، فتحتفظ بها فى ذاكرتك أو فى مكتبتك .

ولا تحسب أنى — فى هذه الصفحات — جئت بنظرية جديدة فى النقد ؛ أو أنى أتيت باختراع مبتكر فى ميدان الأدب ؛ أو أنى استحدثت مصطلحاً

عبقرياً فى مجال الفن . وإنما حاولت أن أنظر إلى اتجاهين من الاتجاهات الأدبية والفنية ؛ فى ضوء الظروف التى أحاطت بها حيث نشآ فى أوربا ، ثم حين ظهرت ملامحهما فى مصر .

وهذا هو سر العناية بالرصد ، والتحديد ، أكثر من الاهتمام بالنقد ، والتحليل . كما كان السعى وراء ضبط النبض الاجتماعى والاقتصادى والفكرى ، للواقع المصرى ، عوضاً عن اللهاث المحموم وراء ادعاء التنظير ، والتقعيد ، والتقنين .

الفصل الأول

فى الرومانسية

- الرومانسية فى الأدب والفن
- ظروف نشأة الاتجاه الرومانسى فى مصر

الرومانسية فى الأدب والفن

« الرومانسية » وليدة عصر محدد المعالم ؛ إذ اقترن ظهورها ــ على الصعيد التاريخى والاجتماعى ــ بالمرحلة الثورية التى افتتحتها الثورة الفرنسية ١٧٨٩ ، والتى كانت بمثابة إشارة البدء للتحرر من عدد من القيود فى مختلف مجالات التنظيم الاجتماعى والاتجاه الايديولوجى والقواعد السلوكية والأخلاقية والقيم الجمالية . ومن ثم ظهرت « الرومانسية » وفى أعماقها نزعة إلى التحرر والانطلاق وكسر القيود التى كبلت الأشكال والمضامين على حد سواء، واتجهت ناحية جديدة تخلق أعمالا فنية مطابقة لاحتياجات العصر ومطالب إنسان ما بعد الثورة الفرنسية .

فقد احتوت الرومانسية فى جانبها الإيجابى ثورة على الكلاسية فى الأدب والفن ، بما لهذه الكلاسية من أطر شكلية ، ومن مضامين معبرة عن بقايا العقلية الإقطاعية . فرفضت الرومانسية كل قواعد المذهب الكلاسى فى الأدب والفن ، تلك التى كانت تضع المقاييس والقيم فى عالم الإنتاج الجمالى ابتداء من عصر النهضة ، على أساس من كتابات أرسطو وهوراس وغيرهما من مفكرى الإغريق والرومان . وانتهت إلى الثورة على الأشكال التى أحكم الكلاسيكيون صوغها ، وعلى المضامين التى ابتعثتها قواعد الحياة فى مجتمع محافظ ، ثم انطلقت تعبر فى ميدان الأدب والفن عن تلك المثل والقيم التى بدأت تحتل مكان الصدارة والغلبة فى عصرها . فالاتجاه الرومانسى ينتشر عادة فى المجتمع الذى يبدأ فى زحزحة الأسس التى يقوم عليها بناؤه الاجتماعى ، ليأخذ فى التخلص من بعض العادات والتقاليد والمثل والقيم والشرائع التى تحجرت مع مرور الزمن وأصبحت تقف حائلا دون تطور المجتمع وسعادة أفراده .

ومن هذا الجانب تعتبر الرومانسية صياغة حضارية لأزمة التناقض بين القيم القديمة والعلاقات الاجتماعية الجديدة ، وأدوات الانتاج المستحدثة ، التي كانت نتاجا للتقدم العلمي ؛ بالاضافة الى خصوبة الحضارة الأوربية حينذاك وهي تجتاز أسرار عصر النهضة إلى عصر التنوير إلى عصر الثورات . بمعنى أن الاتجاه الرومانسي في أوربا ارتبط بظروف المجتمع الأوربي السياسية والاجتماعية والاقتصادية والفكرية والفنية .

وفوق هذا وذاك ، شهد الثلث الأول من القرن التاسع عشر ظهور الطبقة البورجوازية ونموها على نطاق واسع ، طبقة جديدة على المجتمع الأوربي ، أخذت تزاحم طبقة النبلاء وأصحاب الأرض الذين يسيطرون على كل شيء ويتحكمون في كل أمر . وكان لهذه الطبقة الجديدة مثل عليا تختلف عما ألفته الطبقة الأرستقراطية أجيالا . ولعل أهم مظاهر البورجوازية اعتدادها بعصاميتها واعتمادها على نفسها في شق طريق جديد لها في الحياة . لذا فانها برمت بالمحافظة التي اتصفت بها الأرستقراطية ؛ وأثارها جمود الأرستقراطية وتزمتها واعتبارها المجتمع ثابتا لا يتغير وضاقت كلية بالقيود الاجتماعية والقوانين والنظم الاقتصادية والدستورية التي وضعتها الطبقة المسيطرة المتحكمة. وبالتالي أخذت الطبقة البورجوازية تعمل على تحطيم كل القيود ، وتغيير القوانين والعلاقات والقيم ، وزلزلة المجتمع من أساسه ، وتبديل معالمه .

ومن ثم ارتبطت نشأة الاتجاه الرومانسي في الأدب والفن بالثورة الفرنسية ، ونمو الطبقة البورجوازية الأوربية. يقول « ف . ج . فيشر » أستاذ الاقتصاد الانجليزي : (لم تكن محض مصادفة أن الانقلاب الصناعي ظهر مع ظهور القصة وحدث مع حدوث الانتقال من الأدب الكلاسي إلى الأدب الرومانسي ، والقصة والأدب الرومانسي عامة هما في جوهرهما نوعان من أنواع الفن البورجوازي) . (١) فالحركة الرومانسية التي بدأها روسو في فرنسا وأينعت عند « وردز ويرث » و « بيرون » و « شيلي »

---

(١) « بروميثيوس طليقا » — د . لويس عوض — مكتبة النهضة المصرية ١٩٤٧ — ص١ .

و« كيتس » ، حركة بورجوازية صميمة ثائرة تهدف إلى تحرر «الأنا » من جميع القيود المعروفة ، وتمجد الذات ، وتقيس الكون كله لا المجتمع وحده بمقياس الفرد ؛ فهي التعبير الفني عن روح الطبقة المتوسطة المجاهدة لتطبيق النظام الفردي على كل وجه من وجوه النشاط الإنساني .

فني أعقاب الثورة الفرنسية أحرز الفرد حقوقا كانت مهضومة ، وصار في حد ذاته مركزا للكون ، تزاح من فوق طاقاته الكامنة الخلاقة أثقال الكبت ورواسب العصور الوسطى ، وتعطى له كافة الصلاحيات ليكون سيد نفسه ومالك مصيره . إلى هذا الفرد المتحرر اتجهت الرومانسية تمجده ، وتتغنى به ، تدرسه ، وتتحسس مستقبله ، تفك عنه ما يحيطه من قيود ورواسب تعوق أفكاره وتجعله عبدا لمعتقدات موروثة ، تشارك في معاركه الجديدة ، وتبارك خطاه وهي تسلك دربا لم يسلكه في العصر الذى سبقه .

هذا هو الذى يميز الرومانسية كاتجاه أدبى ، إذ تجعل « الفرد » جديراً بعناية الأدب من ناحية ، وتعتبره منبع القيم جميعها من ناحية أخرى. وإذا كانت الكلاسية فيما مضى تعنى بالإنسان النموذج ، فان الرومانسية أخذت تحتفل بالإنسان « الفرد » ، واهتمت بابراز فرديته وشخصيته والاختلاف الذى يميزه عن غيره ، وأصبح الفنان الرومانسى قادراً على طبع أدبه بطابعه الخاص ، بما يعبر عنه من عواطف يدفق بها قلبه ، وصور يموج بها خياله ، « وبينما كان يطلب من الكلاسى أن يكبح جماح مخيلته ، فان الرومانسى أصبح حراً فى أن يطلق لخياله العنان وأن ينطلق وراء اللا محدود والمطلق » (١) ؛

ذلك أن الأدب أو الفن الرومانسى لايسعى إلى غايات أسمى من « الفرد » وأوسع من « الأنا » ، كخدمة المجتمع ، أو التقدم بقضايا الإنسانية الكبرى ، وهى قضايا موضوعية أعم وأشمل من الفرد وآلامه وأحلامه ولذاته . «فالفرد» هو الغاية العظمى فى الأدب الرومانسى ، لأنه حجر الزاوية فى الطبقة الظافرة

(١) « الرومنطيقية ومعالمها فى الشعر العربى الحديث » — عيسى يوسف بلاطة — دار الثقافة — بيروت ١٩٦٠ ص ٨ .

الجديدة التي لم يكن أفرادها يعتمدون على حسب أو نسب ، وإنما نهضوا على أنقاض الطبقة الأرستقراطية القديمة ، وما لبثوا أن أثروا واستبدوا بفضل الصناعة وأرباحها الطائلة من ناحية ، وبفضل صفاتهم الشخصية القوية ، وحسن استغلالهم للظروف من ناحية أخرى . فأبناء الطبقة البورجوازية فى مبدأ تكوينها لم يكونوا أشرافا ثم هووا عن نبالتهم ، وإنما خرجوا من صفوف الكتلة العاملة ، وارتفعوا عليها باجتهادهم الفردى ، وذكائهم الفردى ، وحرصهم الفردى ، وعلى هذا غدا « الفرد » هو قرة عين الطبقة البورجوازية وهو ريحانتها العاطرة ، وقلبها النابض .

ولم تتحدد للفرد داخل إطار الطبقة البورجوازية كل هذه المكانة والقيمة إلا بعدما تمكنت الطبقة المتوسطة من أن تجد تطبيقاً عملياً لأفكارها فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر خاصة ، وأن تخلق وسيلة جديدة للإنتاج غير الزراعة هى الصناعة ! عندئذ دخلت « الفردية » فى طور عملى جديد تناول كل شيء فى الحياة بالتغيير ، وعلى أثر ذلك ظهر مذهب حرية التجارة فى الاقتصاد ، وبسطه « آدم سميث » ١٧٢٣ — ١٧٩٠ فى كتابه « ثروة الشعوب » ومذهب الذاتية فى الفلسفة وضع أساسه « جورج باركلى » ١٦٨٥ — ١٧٥٣ كما استحدث « جريمى بنتام » ١٧٤٨ — ١٨٣٢ مذهب المنفعة فى كتابه « مبادئ الأخلاق والتشريع » ، كذلك ظهر مذهب الأحرار فى السياسة . وهذه المذاهب كلها تنبع من عين واحدة هى « الأنا » ، « فالأنا » هى كلمة السر التى يفهمها أبناء الطبقة المتوسطة قبل سواهم ، و « الأنا » هى مفتاح الشخصية « البورجوازية » . (١) ثم تأتى نظرية الانتخاب الطبيعى فى علم الحياة وصاحبها « تشارلز داروين » ١٨٠٩ — ١٨٨٢ لتعبر علميا عن إرادة الطبقة البورجوازية واتجاهاتها الفردية . فقد تبين « داروين » أن أهم العوامل التى أدت إلى تطور الأجناس الحية ورقيها وجود حرب دائمة بينها

---

(١) « بروميثيوس طليقا » — د . لويس عوض — مكتبة النهضة المصرية ١٩٤٧ — ص ١٩ .

وبين الطبيعة ، وبين بعضها والبعض الآخر ، وهى حرب كانت تنتهى دائماً باختفاء العناصر الضعيفة وبقاء العناصر الصالحة . وتتبع « داروين » نشوء الإنسان وارتقاءه من أصوله الأولى فى مملكة الحيوان حتى وصل إلى ما هو عليه الآن ، وأثبت أن عملية الانتخاب الطبيعى هى وحدها المسئولة عن هذا التطور ، وأخيراً جاء هذا المذهب فى جوهره بمثابة الوضع العلمى لبقية الأفكار الفردية التى أنتجتها الطبقة البورجوازية .

وكان على الأدب هو الآخر أن يتشكل فى مجموعه تبعاً للحالة الاجتماعية فى الطبقة البورجوازية التى كتبت الأدب ، وكتب ذلك الأدب لها . بمعنى أن يكون الأدب تعبيراً عن روح الطبقة البورجوازية ، وقيمها ، وسماتها وعاداتها ، وعلاقاتها الاجتماعية ، ومظاهر حياتها اليومية . وأن يعبر عن « الفرد » الذى حرر نفسه من أسر الجماعة وحطم الأغلال الفكرية والمادية التى كانت تفرضها الجماعة على الفرد ، أى أن يكون أدبا فردياً ، أو ذاتياً ، جوهره أن الإنسان ، الفرد بالذات ، مخزن لاينضب من الممكنات .

فى هذا المناخ الفكرى والثقافى ، وفى ظل الظروف الاجتماعية والاقتصادية التى ساعدت على نشوء الطبقة البورجوازية ونموها ، ظهر الاتجاه الرومانسى فى الأدب تعبيراً عن تلك الطبقة ، وروح الفردية الكامنة فى أعماقها .

ولعل أهم ما تناوله الرومانسيون بالتغيير المحورى هو : مفهوم الأدب ، فقد استعاض الرومانسيون عن المفهوم القديم للأدب كتقليد ، بمفهوم جديد للأدب كتعبير . والتعبير قد يكون تعبيراً عن حالة من حالات المجتمع أو عن روح قومية ووطنية ؛ لكنه كان مفروضاً كصفة مميزة له عند الرومانسيين أن يكون تعبيراً عن النفس ، وعن شخصية الكاتب ، وتجربته فى العالم كما عرفه أو كما يراه ، فالأدب الرومانسى أدب يكتبه صاحبه «ليعبر» عن نفسه ، ولايكتبه ليصور « الحياة » . وإذا كان رائد الأديب مجرد التعبير عن نفسه ، فهو فى حل من أن ينقل اختباره إلى قارئه أولا ينقله ، لأن مراده هو التعبير أولا لا التصوير . وهو يجعل من نفسه مقياس كل شىء فى الوجود . وهو فى

حدود فنه يكتب ما يشاء على النحو الذى يشاء ، فلا يلزم نفسه بقبول ثمرة الاختبار الإنسانى أو ما يسمى بالميراث العظيم،ولايتقيد بالقيم التى تواضع الناس عليها .

ونستطيع أن نجعل هذا المفهوم أكثر وضوحاً إذا ما قارناه بالمفهوم القديم للأدب. ومعروف أن الذهن الكلاسى منذ أفلاطون وأرسطو ، كان ينظر إلى الأدب كتقليد للحياة ، وتمثيل لأعمال البشر ، بقصد تصوير البشر لا كما هم « فعليا » ، بل كما هم « مثاليا » . وذلك يعنى أن شخصية ما فى ملحمة أو دراما ، يجب أن تبدو أكثر من إنسان فعلى ، لأن كثيراً ما يكون ثمة إنسان من هذا النوع ذا صفة شخصية ، ومحلية ، ومؤقتة زائلة . كذلك فإنه بالقياس إلى هذا المفهوم ، يجب على الشخصية ، بالإضافة إلى كونها « نفسها » ، أن تمثل « نمطها » . ويجب أن يوحى ، فوق تمثيلها للنمط ، بالرجل العالى والمثال الذى تكافح الطبيعة البشرية جاهدة لبلوغه ، دون أن تستطيع بلوغه أبداً . مثال ذلك شخصيات « هكتور » و « أوديسيوس » و « أوديب » و « أنتيجونا » فى هذه الامتدادات فوق ما هو فعلى وواقعى ، يقود العقل والنظرة الأخلاقية خيال الفنان نحو واقع أعلى من مجرد حقائق الحياة ، ولايعن للكاتب أبداً أن يستغل تجربته الشخصية والذاتية .

رفض الرومانسيون هذه النظرية،وطالبوا بأن يكون جوهر الفن الأدبى ، كجوهر الحياة عندهم ، هو التعبير عن النفس . لأنهم يؤمنون بالعبقرية الفردية ، والقدرات الفردية ، والحرية الفردية ، والمصلحة الفردية . ويرون أن الفرد أقدر على إفادة المجتمع وهو يسعى الى مصلحته الشخصية ، منه فيما لو كرس حياته ونشاطه لصالح المجتمع ، وبالتالى فانهم يثقون بكل ما يتعلق « بالفردية » و « الذاتية » فى الأدب والفن ، تثقتهم بها فى الحياة ، حتى غدت صيحتهم المدوية « ثق بعبقريتك » ، وانطلق متحررا من كل قيد ، وجدد ما شاء لك التجديد ، وعبر عن نفسك وحدك ما شاء لك التعبير .

« الفردية فى الإحساس والخيال » إذن تصلح شعارا للعناصر المختلفة التى تدخل فى الأدب الرومانسى . إلا أن « الفردية » التى طالب بها الرومانسيون كانت شيئا مختلفا كل الاختلاف عن الفردية العقلانية . نظرا لأنهم أطلقوا العقل من منبره بكل شجاعة ، وأعلنوا « أن الدليل الحق هو البداهة — وهى شىء عرفوه دون أن يناقشوه بالعقل ، شىء أشبع غرائز القلب وكفاها — ففرديتهم فردية النفس بكاملها ؛ تلك الفردية التى كان التوكيد على المشاعر والخيال فيها يبدو جوهريا » (١)

ومن ثم كان الأدب الرومانسى أدبا ذاتياً فردياً ، لأن الكاتب يعبر فيه عن شخصيته وفرديته وذاتيته بحرية ؛ ولأن مادته مستقاة من فكرة الكاتب الشخصية عن الحياة . فليس غريباً بعدئذ أن نجد الرومانسيين يطلقون العنان لإحساسهم الفردى ، وأن يكونوا ذاتيين فى قصصهم ، أى يصفون أنفسهم على لسان أبطالهم فيما يقصون بحيث تظهر فى وصفهم لجوانبهم النفسية عناصر ذاتيتهم ظهوراً واضحاً لا لبس فيه ، فهم يصفون ذات أنفسهم فى أبطالهم ؛ حتى جاءت قصصهم صورة لذواتهم هم فى الدرجة الأولى . فالرومانسيون يعتقدون أن للكاتب عالمه الخاص به حيث تلعب التجارب دوراً أقل مما يقوم به الشعور الذاتى . وعالمه الذى يحيا فيه يفوق العالم الطبيعى . وهو فيه الآمر الناهى المسيطر المتحكم . وكل ما هو فيه عجيب خارق غريب . ورغم ذلك كما يدعون لا شىء فى هذا العالم مناقض للطبيعة بمعنى أن كل شىء فيه على وفق الإدراكات التى تتكون عادة فى الطبائع السحرية الصانعة للمعجزات. وعند الرومانسى « نوفاليس » أن (الشعر تمثيل للشعور ولعالم النفس فى مجموعه ، وكلما كان الشعر فرديا وذا طابع محلى وصبغة حاضرة ذاتية ، كان أقرب إلى صميم الشعر) .

---

(١) انظر : « ٣ قرون من الأدب » — إشراف فورستر فوك — اختاره وأشرف على ترجمته « جبرا إبراهيم جبرا » — دار مكتبة الحياة — بيروت ١٩٦٦ — ط ١ ج ١ ص ١٢٧ — ص ١٤٣ .

هذه الفكرة عن وحدانية الكاتب وتفرده تتأكد بصفة دائمة ومستمرة خلال الحركة الرومانسية . ولما كان الأدب الرومانسي يفرط فى الاستجابة للنوازع الفردية ؛ فإنه — والحالة هذه — لايصبح صورة دقيقة وصادقة لكل ما يعتمل فى المجتمع الذى نشأ فيه ، إذ أنه لايهدى إلى معرفة المجتمع فى حركته وتطوره ، وصراع المصالح فيه ، والتناقضات الطبقية ، والظروف والعوامل الاقتصادية والسياسية والاجتماعية ، ولا حتى الدوافع النفسية ، والبواعث التى تتحكم فى سلوك الناس العاديين داخل المجتمع ، وإنما قصاراه أنه يعبر فقط عن « ذات » معينة ، تنتمى إلى « طبقة » معينة ، لها طبائع وغرائز ومشكلات وأمانى معينة أيضاً . يقول فى ذلك أحد نقاد الأدب الفرنسى الرومانسى : (لو كان الأدب الرومانتيكى صورة للمجتمع لكان لزاما علينا أن نيأس من المجتمع الفرنسى) (١) .

ولئن دل هذا على شئ فإنما يدل على أن الرومانسيين يغفلون الصلة الوثيقة بين « الفرد » و « الواقع » الذى يحيط به ، ولايعترفون بأن كلا منهما يتأثر بالآخر ويؤثر فيه ، ويحسبون الفرد وحدة مستقلة لها أفكارها وأحاسيسها النابعة من وجدانها وحده . فهو على ذلك غير مرتبط بما حوله ، وغير مقيد بقيود من حوله ، ولا شأن له بشواغل الآخرين واهتماماتهم ومعاناتهم . بل عليه أن يغمض عينيه ، ويصم أذنيه عن هذه الشواغل وتلك الاهتمامات حتى لاتشوب استقلاله وحريته وفرديته وذاتيته أية شائبة . فعندما يعتبر الإنسان « أناه » الخاصة هى الواقع الوحيد يصعب عليه أن يقر بوجود رابطة موضوعية معقولة ، أى محدودة بقوانين بين هذه « الأنا » من جهة ، وبين العالم الخارجى من جهة أخرى ، ولابد لهذا العالم الخارجى من أن يبدو له إما غير واقعى تماما وإما واقعيا جزئياً فقط ، بمقدار مايستند وجوده إلى الواقع الحقيقى أى إلى « الأنا » .

(١) « الرومانتيكية » — د . محمد غنيمى هلال — مكتبة نهضة مصر ١٩٥٦ — ص ٣٥ — ٣٦ :

يترتب على ذلك أن الكاتب الرومانسي المسرف فى الفردية ، يستقى أفكاره من ذهنه ، ويتوسل إلى ذلك بالتأمل المجرد ، فتجيء أفكاره تبعاً لذلك انعكاسا باهتا لما اختزنه ذهنه من أفكار حصلها عن طريق القراءة أو السماع ، أو عن طريق تجارب قديمة انطمست معالمها . وهو ينتظر دائماً معجزة من المعجزات ، لأنه ليس بينه وبين الحياة الاجتماعية الحقيقية علاقة جدية ، إذ أنه لايبقى للكائن أى اتصال بالعالم الذى يحيط به ، تفقد حياته المثالية كل رابطة لها بالأرض ، فيحمله عندئذ تصوره إلى السماء . (إن من أغلقت دونه تعاليم الحياة الاجتماعية الجديدة،أى من لايرى من حقيقة خارج «أناه» لايجد مهما فتش عن الجديد إلا جنونا جديداً) (١)

ونحن لاننكر على الأديب حقه فى التعبير عن ذاته وعن تجارب حياته ، ولاندعو إلى إغفال واقع نفسه الفردية ، لأن هذا الواقع إن هو إلا جزء من واقع الحياة وواقع المجتمع بشكل أو بآخر ، بل إنا لنفطن إلى أن كل أدب سليم لابد أن يمر مضمونه خلال نفس الأديب ، وأن يتخذ لونه الإنسانى أثناء رحلته داخل تلك النفس . لكنا لانسلم أبداً بأن تكون « ذات » الأديب هى « الغاية » فى العمل الأدبى ، وهى الوسيلة والهدف والبداية والنهاية فى العمل الفنى ؛ فليس هناك فن فردى غايته الفرد ، ومشكلات الفرد ، وخصوصيات الفرد ، وأنانية الفرد ، وانعزالية الفرد ، لأن أى إنسان فرد لايمكنه أن يعيش وحده بعيداً عن الناس فى جزيرة نائية . وإنما الفن تعبير إجتماعى ، موضوعه الإنسان داخل المجتمع الإنسانى الذى يعيش فيه ، ذلك الكائن الاجتماعى الذى يعيش دائما على الرقى بعقله دائباً على التسامى بعواطفه داخل مجتمع إنسانى يتطور بتعاقب الأجيال إلى الأمام فى غير رجعة أونكوص على الأعقاب .

(١) « الفن والحياة الاجتماعية » ـ بليخانوف ـ تعريب إحسان حصنى ـ دار ابن الوليد للترجمة والطباعة والنشر ـ سوريا ـ بدون تاريخ ـ ص ١٣٠ .

ويصبح على الأديب إذن أن يتخاص أو أن يعمل جاهداً على التخلص من أنانيته الضيقة ، والخروج عن حدود ذاته المسورة بأسوار من حديد ، إلى واقع مجتمعه وواقع الحياة التي تعج من حوله . وتبرز أهمية ذلك إذا ما كان الأديب ممن يعالجون فنون الأدب الموضوعية ، كالفن القصصي والفن المسرحي . فان عملية الخلق الأدبي فيها تقوم أساسا على نسيان الذات والتخلي عنها ، وبمقدار نجاح الأديب في هذه العملية يتوقف نجاحه في تصوير الشخصيات التي تعيش في أعماله القصصية أو المسرحية وفهمها وتحليلها . وأما إذا فشل الأديب في تنحية ذاته فلابد أن تفسد العناصر الدخيلة الذاتية البحتة عملية خلق تلك الشخصيات الروائية ، إذ تأتي هذه العناصر الشخصية مزورة ودخيلة على الشخصيات التي يخلقها وبالتالي مشوهة للصورة التي يرسمها لها . فان نسيان الذات أو التخلص منها ومن أنانيتها وغرورها ، يمنح الأديب الخلاق الفرصة للتأمل الموضوعي الجاد ، ويتيح له التفرغ لتقمص شخصيات الملايين الذين لايستطيعون الإفصاح عن ذواتهم ؛ ومن ثم إجادة تصوير شخصياته تصويراً واقعيا موضوعياً يدنيها من مرتبة الخلق الفعلي السوي .

لكن « الفردية » المتطرفة لدى الكاتب أو الفنان الرومانسي تصرفه تماما عن كل ما يجرى في الحياة الاجتماعية وتحكم عليه بالتكرار العقيم لتجاربه الشخصية التي قد تخلو من كل أهمية ، وتدفع به إلى العيش في قوقعة بعيدة عن عالم الواقع ، طليقة في عالم الرؤى ، وفي ما يسميه « إيليا أهرنبرج » مصنع الأحلام .

ويفسر الناقد الإنجليزى « لوكاس » العلاقة بين الرومانسية والحلم ، في ضوء التحليل النفسي الفرويدي فيقول (إن الرومانسية لها في حياة الأديب أو الفنان وظيفة مشابهة لوظيفة الحلم ، وهي التنفيس عن النزعات والرغائب المكبوتة في الحقل الباطن فالتعبير الرومانسي يوقف إلى حين تلك المراقبة الصارمة التي تفرضها على أعمالنا النفس الواعية Ego ويحرر الأديب أو الفنان إلى حين من ذلك الضبط الشديد الذي يفرضه الضمير أو النفس العليا supper-Ego ويترك النفس الفطرية ID تعبر عن الرغائب

والنزعات بشيء قليل أو كثير من الحرية) . (١) فالنفس الرومانسية فى صراعها مع الواقع تتألم لكون هذا الواقع بعيداً عن عالم المثال الذى وضعته نصب أعينها وهو العالم الذى يطابق غالباً رغائب النفس الفطرية « ID » لذلك تلجأ إلى التقرب من عالم المثال بالابتعاد عن عالم الواقع . بمعنى أن النفس الرومانسية إذ لاتجد الواقع كما تريد تنسحب منه إلى الداخل لتحقق فيه من التجارب ما عجزت عنه فى الخارج . وقد قال البروفيسور « لاسيل آير كرومبي » : « الرومانسية هى عالم الانسحاب من التجربة الخارجية للتركيز على التجربة الداخلية » . وقال « لوكاس » : « إنها الحلم النشوان » .

والحقيقة أن اللجوء للأحلام عند الرومانسيين سببه الرئيسى يكمن فى كونهم يحصرون أنفسهم فى الداخل منذ البداية . العالم الداخلى عندهم بداية ونهاية ، وسيلة وغاية . وهذا يجعل الكاتب منهم يلجأ بالضرورة إلى قوقعته ينسج فيها الأحلام التى تحقق له « البعد » عن الخارج ، أى عالم الواقع . ويظل هكذا منطويا على نفسه مستغرقاً فى التفكير فى « ذاته » ليس غير . ولو أنه بدأ بالواقع ، واحتك به ، وتفاعل معه ، واستمد منه عناصر عالمه الفنى ، لما شعر بوجود هوة بينه وبين العالم الموضوعى الخارجى . ثم إن الكاتب أو الفنان الرومانسى ، وبالمثل الشخصية الرومانسية فى القصة أو المسرحية شخصية سلبية ، لاتصنع الأحداث ، وتنتهز الفرص ، وتؤثر فيمن حولها من الناس ، وتتخذ عواطفها وانفعالاتها فى معظم الأحيان طابع العمل والإيجابية . بل إنها تقف جامدة مستغلقة تتلقى الأحداث كما تجيئها ، وتستدبر الحظ آسفة نادمة ، ولاتعدو عواطفها وانفعالاتها أن تكون إحساسات داخلية مكبوتة لاتنطلق إلا فى أحلام اليقظة والتخيل .

فالفنان الرومانسى المنعزل لايريد أن يثقل العبء على كاهله بروابط عمل منظم أو واجب اجتماعى يوثق صلته بالناس ، ولكنه حريص على أن

(١) « الرومنطيقية ومعالمها فى الشعر العربى الحديث » — عيسى يوسف بلاطة — دار الثقافة — بيروت ط ٢ — ١٩٦٠ — ص ٥٧ ، ص ٧٤ .

تظل حياته غامضة ، غريبة ، بعيدة عن الحياة العادية التى تحياها الجماهير . يصف « شاتوبريان » نفسه فى شخصية بطله « رينيه » فيقول : (كان رينيه يحيا مستغرقاً فى ذات نفسه ، كأنه فى خارج ما يحيط به من عالم ، لايكاد يرى ما يحدث حوله ، سجين فى وسط آلامه وأحلامه ، وفى هذا الضرب من العزلة النفسية كان يزيد فى شراسة طبعه ووحشيته كلما تقدم به الزمن ، فكان ينفر من كل نور ، ويضيق بكل واجب ، ويثقل عليه ما يبذله غيره من أنواع العناية ، حتى من يحبه يسبب له الجهد) (١) .

كانت النتيجة الطبيعية لسلبيتهم ، ولجوئهم إلى كهوف « الذات » ، وبعدهم عن الواقع ،أن ترفعوا عن الاندماج فى الشعب ، وتعالوا عن الاشتراك فى شئونه . وكان ذلك الترفع والتعالى مصدر كبرياء ينتقمون بها من مجتمعاتهم وتكتسب بها حياتهم نوعاً من الغموض ، ومن أرستقراطية التفكير ، ومن مهابة العبقرية لدى سواد الناس . ونراهم يجعلون للشاعر مكانته بين الأبطال الذين يقودون الإنسانية إلى مصيرها العظيم ، كما أعلن « كارلايل » فى كتابه (البطل وعبادة البطولة) . وظهر الشاعر فى ثوب النبى الذى ألهم الحكمة والرشاد ، كما قال « شللى » فى (الدفاع عن الشعر) . وأعلن الرومانسيون أن العبقرية أو الأرستقراطية الذهنية كما كانوا يسمونها أحيانا هى أعلى ما فى الوجود ، وأن الفنان العبقرى هو سيد العبقريين طرا . ولعل هذه المظاهر وغيرها هى التى أدت بالرومانسيين إلى أن يستعلوا ويتقوقعوا ويجعلوا من أنفسهم عنصراً متميزاً . كما أنها أدت بالرومانسية إلى أن تصبح تعلقاً بورجوازيا بالأبراج العاجية ، حيث ينزوى الفنان فى قصره المسحور ، ويحيا فى ترهات أحلامه ، منعزلا عن تيار الحياة ، لا يكاد يتصل بالحياة الاجتماعية التى يعيش فيها إلا بالإسم . يهرب من الحياة فى عصره ،ويؤثر السلامة ،فيلجأ إلى برج عاجى ينسج فيه خيوط فنه ، ويغلف نفسه بهذه الخيوط مثل دودة القز . ويكتفى من الحياة بملاحظة الناس من عل أو من برجه العاجى ، حيث يراهم

---

(١) « الرومانتيكية » ـ د . محمد غنيمى هلال ـ مكتبة نهضة مصر ١٩٥٦ ـ ص٤٦ .

يتعثرون فى مجاهل الحياة ، أو يتخبطون فى ظلماتها ، أو يريقون دماءهم فى معاركها ، بينما هو عاكف وحده فى استعلاء ، وعزلة ، وانفصال .

وتشع هذه الصفات إشعاعات قوية على الأدب الرومانسى بعامة ، فى اعتماده على أبعاد ثلاثة : البعد الزمنى ، والبعد المكانى ، والبعد الصوتى . وهذه الأبعاد هى خلاصة التجربة الداخلية التى تدور حول محور الذات الحالمة ، حين تلجأ إلى الهروب من قسوة واقع خارجى ، يصبح احتماله — بالنسبة للحالمين — أكثر من أن يطاق . ففى نطاق البعد الزمانى يفر الرومانسى الحالم من هجير عصره إلى واحة العصور الوسطى ، حتى يتفيأ عن طريق الاسترواح النفسى كل ما فيها من ظلال . ويحلم الرومانسى فى محيط البعد المكانى ليهرب مرة أخرى من قتام مجتمعه وضيقه وكآبته ، إلى تلك الجزر البعيدة فى أقصى المحيط ، أو إلى ربوع الشرق بما كان يتخيله فيها من وداعة البيئة وسحر الغموض ، ثم فى إطار البعد الصوتى نجده يحلم ليبتعد مرة ثالثة عن صخب الحياة التى تحيط به وهى حافلة بضجيج اليأس ، إلى أصوات الماضى التى يمكن أن تنقل إليه أملا جديداً فى استعادة أمجاد غابرة .

موضوعات الأدب الرومانسى هى الأخرى تدور فى دائرة مركزها « الأنا » و « الذات » بهدف الهروب والعزلة والانسلاخ عن الواقع الفعلى . ويغلب عليها الطابع الفردى ؛ لأنها قبل كل شىء تعبير عن المزاج الشخصى البحت ، لهذا فشلت فى تبنى الفنون الموضوعية ، وكان الشعر الغنائى هو فنها الأول . حيث تخف حدة الملكات الاستدلالية أو تختفى ، وينعدم الاستدلال البرهانى من ناحية ، ويزدهر الانفعال والقوة الشاعرية من ناحية أخرى .

وإذا كانت مقومات الشخصية الفردية تنحصر فى ظواهر حساسيتنا ، التى تنقسم بدورها إلى نوعين : إما عواطف كالحب والأمل ، والكراهية واليأس والحماسة والكآبة ، وإما إحساسات يثير بعضها لدينا صوراً نستخدمها فى تشييد الكون ، وبعضها ليست بصفة عامة إحساسات تصويرية كالشم والذوق مثلا ؛ فإن الرومانسيين تركوا التعبير عن هذه الإحساسات الأخيرة

إلى من جاء بعدهم ، وقنعوا بالتعبير عن الإحساسات الأولى . وإذن فقد حصروا اهتمامهم كله فى تصوير عواطفهم الذاتية الصميمة ، وإبراز مشاعرهم وانفعالاتهم وأحاسيسهم عن الطبيعة ، « فأدبهم الغنائى كان عاطفيا وخاصا بوصف الطبيعة » (١) ، ولا يهتم بالحقيقة الخارجية إلا بمقدار ماهى مؤثر فى إحساسه وشعوره . وهكذا لجأوا فى الأغلب الأعم إلى التعبير عن كل ما يتصل بمشاعرهم الخاصة من حزن وسرور ، وحب وبغض ويأس وتفاؤل ، وتراخ ونشاط من غير تحفظ أو قيود .

وفى هذا تنحصر مقومات الذاتية الرومانسية فى اعتدادها بالعاطفة ، وإيمانها بحقوق القلب . فالشعور بالحب ، والقلب ، كان موضع امتداح واحتفال الرومانسيين ، بمثل ما امتدح العقل فى الفترة الكلاسية . « لقد جددت الرومانسية للأدب حيوية الرينسانس العاطفية ، التى أعاقها انتشار الكلاسية الجديدة والكلاسية الزائفة ، لكن الآن قد أصبح الشعور ، فى الآدب كما فى الحياة ، انطوائيا وشخصياً إلى حد كبير . لقد اتخذ تغييراً فى الفرح الفردى والنشوة والحب والشوق والأسف والخوف والأمل والإيمان والحماس واليأس ، والتسجيل التلقائى للحالات العاطفية » (٢) .

لكن أعظم مؤثر فرد خضع له الرومانسيون جميعاً هو بلا شك « الحب » فالحب أعمق العواطف الإنسانية جذوراً فى الكيان النفسى ، وأقربها إلى غريزة التعبير عن النفس ، وتحقيق الذات وإثباتها ، والاعتداد بالفرد وحقوقه فى وجه المجتمع ونظمه . والأدب الرومانسى إذا تحدث عن الحب ، لا يتكلم عن الحب الذى يحسه سائر الناس ، وتلك العاطفة العامة التى يعرفها القلب الإنسانى العادى ؛ بل إنه يعبر عن الحب كما يفهمه هو نفسه بتمايز وتفرد ؛

(١) « تاريخ الأدب الفرنسى » — جوستاف لانسون — ترجمة د . محمود قاسم — ج ٢ — ص ٢٣٩

(٢) « ثلاثة قرون من الأدب » — إشراف « فورستر فوك » — نشر دار مكتبة الحياة — بيروت — ج ١ — ص ١٣٠ طبعة ١٩٦٦ .

لأنه لايحب كسائر الناس ، فهو إما محب على طريقة أفلاطون كحب بول لفرجيني عند برناردان دى سان بيير ، أو محب حبا عنيفاً مدمراً يدفعه إلى الانتحار كحب فرتر لمرجريت عند جوته ، أو محب امرأة لم يرها إطلاقا وإنما أعجبته رسائلها كما فعل شيللى فى نشيده « إلى الجمال العقلى » ، أو محب حباً شيطانياً أسود يسمم المحب والمحبوب ويدفع صاحبه إلى تحطيم كل عزيز لديه كحب هيثكليف لكاثرين عند أميلي برونتي ، أو محب للأجساد ملتمس فى سعيرها شفاء النفس على أسلوب بودلير ، أو محب طفلة فى الرابعة كما فعل «نوفاليس أو صبية فى الرابعة عشرة وهو شيخ فى الثمانين كما فعل جوته .
والناس لايحبون على طريقة أفلاطون ، ولاينتحرون إذا فشلوا فى الحب ، ولا يتيمون بامرأة لا يعرفونها ، فهذا النوع من الحب إحساس فردى بحت»(١)

والغالب على قصص الحب عند الرومانسيين جنوحها نحو « الأفلاطونية والمثالية » ، وهو جنوح طبيعي لديهم ، يجد تبريره المعقول فى سعى الرومانسيين الدائب نحو الهروب من الواقع ، والانطلاق إلى عوالم غير منظورة ولامرئية .
كذلك فانه يتصل اتصالا وثيقاً بإحساس الرومانسيين بأنهم أسمى من البشر ، وأرفع من الجماهير ، فيجب على عاطفة الحب أن تسمو وتسمو حتى ترتفع إلى مستوى بعيد تماماً عما يمكن أن تمارسه أو ترقى إليه الجماهير ، ومن ثم وجدوا ملاذهم فى الرجوع إلى الفلسفة الأفلاطونية فى الحب والعاطفة ، مما نرى أثره فى قول « جان جاك روسو » : (خرج هذان الروحان الجميلان من يد الطبيعة ليكون أحدهما للآخر ؛ ولو أتيح لهما عذب الوصال فى أحضان السعادة ، ولو أتيحت لهما الحرية فى بسط قواهما وممارسة فضائلهما ، لكانا مثلا يضيء الأرض ، فلماذا يحوق زعم باطل هذا التدبير الأزلى ؟ ولم تختبئ أضواء الحقيقة وراء غرور أب وحشى ؟) (٢) فروسو يؤمن بأن عاطفة الحب مقدسة ، وأن

---

(١) « بروميثيوس طليقا » — د . لويس عوض — مكتبة النهضة المصرية ١٩٤٧ — ص ٤٠ .

(٢) « الرومانتيكية » — د . محمد غنيمى هلال — مكتبة نهضة مصر ٩٥٦ — ص ٢٤ ٥

ما تقضى به موافق للتدبير الإلهى ، وأن تدخل الفرد فيما ابتدعته القدرة الإلهية يعوقه عن مسيرته المشروعة ، ويحجب ضوءه عن الأرض .

وأحياناً يقص الكاتب الرومانسى حياته باسمه مباشرة فى قصص الحب هذه ، أو تحت اسم مستعار . وأول من افتتح هذا النوع من القصص هو « روسو » وتبعه « شاتوبريان » فى « رينيه » و « ستانكور » فى « أبرمان » و « موسيه » فى « اعترافات فتى العصر » ، و « بيرون » فى كثير من قصصه الشعرية القصيرة . ويلاحظ أن كثيراً من هذه القصص يكون فى صورة رسائل متبادلة ، وهو الشكل الذى ورثوه من القرن الثامن عشر ، وتأثروا فيه خاصة « بآلام فرتر » لجوتة .

ويثير الرومانسيون فى مثل هذا النوع من القصص إلى جانب قضية الحب ، مسائل أخرى تتعلق باليأس والانتحار وفشل الزواج غير المؤسس على الحب ، والضيق بالمجتمع ، والفرار من الواقع إلى بلاد بعيدة أو إلى حلم يوتوبى فى المستقبل . وهم يقصون ذلك من خلال تجارب ذاتية تعرضوا لها هم بذواتهم ، ونراهم يصبغون تجربتهم الذاتية بصبغة الشاكى الأسيان المتوقد المشاعر ، الذى يتجه بأسلوبه إلى القلب أولا وقبل كل شىء ، وليس إلى العقل بطبيعة الحال .

ولا ريب أن الطبيعة عند بعض الرومانسيين تمثل دوراً خطيراً فى حياة الإنسان الرومانسى على المستويين الفكرى والفنى ؛ فهى من ناحية ملاذ الإنسان المفجوع فى الحضارة الصناعية ، لأنها تجسد له بكارة الأرض العذراء وبراءة الطفولة بما يشتملان عليه من حرية لم يعرفها سوى إنسان الغابة . ولقد عرفت الطبيعة كتابات فكرية مباشرة احتضنتها وعانقتها وقدستها ، كما نرى عند « روسو » و « ثورو » . وكان لكتابات « روسو » أثر بالغ فى تكوين شعراء الطبيعة من أبناء المدرسة الرومانسية فى كل دولة من دول أوربا ؛ ولم يكن الرجوع إلى الطبيعة الذى دعا إليه « روسو » رجوعاً إلى الطبيعة فى السلوك أو فى الأخلاق أو فى فهم الحياة فقط ، بل كان أشبه شىء بدين جديد

أو حركة صوفية اشترك فيها عامة رجال الفكر الأوربى فى عصر الثورة الفرنسية ، وكان كهنتها « وردو ويرث » فى انجلترا ، و « جوته » فى ألمانيا . وشاعت فى أوربا نظرية الحلول التى تطورت عن نظرية سبينوزا فى وحدة الوجود ، ومؤداها أن الله ليس له وجود مستقل عن الكون وإنما هو مجموع الوعى الموزع فى أرجاء الكون . أى أن الله والكون شىء واحد بالإجمال . وكانت صيحة الحرب فى مبدأ الحركة الرومانسية أن « عودوا إلى الطبيعة » ، فأصبحت حين بلغت الحركة عنفوانها وقمة تطورها ونموها فى أوائل القرن التاسع عشر أن « اتحدوا مع الطبيعة » (١) .

والرومانسيون لايصفون الطبيعة بأسلوب موضوعى كما كان يفعل الكلاسيون ، لأنهم لايرونها إلا انعكاساً لما يحتوى نفوسهم من حالات ولا يقدمونها لنا فى فنهم وأدبهم إلا من خلال ذواتهم : فهى ثائرة مع ثورتهم ، هادئة مع هدوئهم ، وهى عارية فى كآبتهم ، ناضرة فى انشراحهم . وهم يرون فى ظواهرها المتعددة رموزاً لحياة الإنسان . كما اقترن تعلق الرومانسيين بالطبيعة بتعلقهم بالريفيين السذج ، والرعاة الوادعين الذين ظلوا بعيدين عن ضوضاء المدن وخداع المدينة وقيود الحضارة (٢) .. وقد أصبحت الطبيعة لدى معظم الرومانسيين (أرض الميعاد) يستطيع الإنسان فيها أن يعانق المطلق وينال السعادة ، ولم تعد الطبيعة — كما سبق القول — تلك المظاهر الكونية المادية التى تحيط بالإنسان ، بل إنها أصبحت لدى الصوفيين منهم وحدة متكاملة مع الإنسان تتجلى فيها الألوهة . وفى هذه الوحدة تيسر للرومانسية « البعد » التام عن الواقع الموضوعى . فإحساس الرومانسى بالعزلة بين أحضان الطبيعة لا يرجع فيه إلى تقليد للآداب القديمة ، بقدر ما يعود فيه إلى ذات نفسه ..

---

(١) «بروميثيوس طليقا» — د. لويس عوض — مكتبة النهضة المصرية ٩٤٧. ص ٤٢ ؛

(٢) « الرومنطيقية ومعالمها فى الشعر العربى الحديث » — عيسى يوسف بلاطة — دار الثقافة — بيروت ١٩٦٠ — ص ٥٩ .

كما نظرت الرومانسية إلى الطبيعة بوجهة نظر جديدة فحواها أن الطبيعة على عتوها وجبروتها لا تقهر الإنسان وتحيله إلى حالة من التبعية لقوانين مستغلة من صنعها يحار فى فهمها ويقف أمامها عاجزاً عن فك طلاسمها ؛ وإنما صورت الفرد قادراً على تسيد الطبيعة وإخضاعها لمشيئته عن طريق رفع الأستار والحجب عن مغاليقها . « إن الطبيعة عند الرومانسية ليست قوة معادية قاهرة كما كان المفهوم من قبل ، بل صارت وسيلة للكشف والمعرفة عن طريق تغلغل النفس الإنسانية إلى أصول ما حولها واستكناه أسرار محركها الأول . » (١) فالفرد فى تصور الرومانسيين عامل مؤثر فيها وفى تغييرها وتطويرها ، تماما على نحو ما غير الفرد المجتمع وانتصر الجديد على القديم . والطبيعة عندهم لاتكتشف من خلال الكتب والنظريات وما سجله الأقدمون عنها ، وإنما هى مادة حية متغيرة يمارسها المرء ويفهمها بأن يعيش فيها ويتلقى على صفحة نفسه انعكاساتها المتجددة .

واتجه بعض الرومانسيين إلى التاريخ فاستمدوا منه موضوعات قصصهم . وقد أشرنا إلى أن لجوءهم للماضى حقق لديهم رغبة عارمة فى « البعد » — مكانياً وزمانيا — عن الواقع ، والهروب من مشكلاته وقضاياه والأناس الذين يتفاعلون فيه . ويكاد « ولتر سكوت » أن يكون رائد « القصة التاريخية » كجنس أدبى جديد ، إذ سن لمن بعده أصولا ظلت هى المتبعة دون تغيير كبير فى مختلف الآداب الأوربية : كأن يختار أبطال قصصه من الماضى البعيد ، وخاصة من العصور الوسطى ، ويجعل للشخصيات التاريخية فى قصصه المقام الثانى لئلا يتقيد بالوقائع والحقائق التاريخية ، ثم يخلق شخصيات أخرى تمثل كل منها طبقة أو اتجاها فى العصر التاريخى الذى يجتهد فى إحياء عاداته وتقاليده ومقوماته المختلفة ، مع الاستعانة بخياله من جهة ، وبالمعلومات التاريخية من جهة أخرى .

---

(١) « الحركة الرومانسية فى أوربا وموقف النقد الحديث منها » — د . فايز إسكندر — مجلة (المجلة) العدد ٦٥ — يونية ١٩٦٢ — ص ٢٥ .

غير أن « الفريد دى فينى » فى فرنسا ، نادى بضرورة جعل الشخصيات التاريخية فى المحل الأول ، وأخذ على « والتر سكوت » أنه يترك شخوصه التاريخية حائرة تتحرك على الأفق البعيد ، بينما يعرض على القارئ شخوصاً غير تاريخية . وقرر « الفريد دى فينى » حرية الفنان فى هذه القصص التاريخية حتى ليذهب إلى إقرار حقه فى تغيير حوادث التاريخ ، وترتيبها وتأويلها ، لأن الحقائق التاريخية فى اعتقاده لا ترضى العقل وحدها ، لكن الفن يتدخل فى هذه الحقائق فيغيرها ويؤولها ويعيرها جمالا مثالياً ، فتصير حقيقة فنية بعد أن كانت حقيقة تاريخية مجردة . وبهذا استطاع الرومانسيون أن يطبعوا القصص التاريخية بطابعهم ، وجعلوها تحمل آراءهم وأفكارهم الذاتية الخاصة ، وتنشر قضاياهم الفردية ، وتشف عن شخصياتهم هم وحدهم .

يضاف إلى الموضوعات السابقة كلف الرومانسيين بالموضوعات المرعبة فى أدبهم وقصصهم ، وتعرضوا للموضوعات التى تخدش العرف المقبول ، وتعلقوا بالألغاز والأسرار ، واختلاق المواقف العصيبة إن فى مسرحياتهم أو فى قصصهم أو فى قصائدهم . فليس غريباً إذن أن تظهر القصة البوليسية للمرة الأولى فى العصر الرومانسى على يد الكاتب الأمريكى المعروف « إدجار آلن بو » .

ولما كانت القصة الرومانسية — طويلة وقصيرة — تبغى إثارة عواطف القارئ ، فانها أعتمدت على العنف فى التعبير ، والتهويل فى الوصف والاحتفال بالمفاجآت ، فعظمهم « يفتعلون الصورة والحدث معتمدين من ناحية على استعداد قرائهم للتأثر السريع ، ومن ناحية أخرى على الأسلوب الجامح المحشو بالمبالغات » . (١) مما قد يجعل القارئ ينلمج عاطفيا مع الكاتب ولكن إلى حين ؛ لأن صوره وأحداثه وشخوصه المفتعلة والمبالغ فيها لاتسمح بشئ من النقد والتأمل والتفكير فيما كان وما يمكن أن يكون . وخاصة أن

---

(١) « القصة القصيرة فى مصر » — د . شكرى محمد عياد — مطبوعات معهد البحوث والدراسات العربية ١٩٦٨ ص ٤٩ .

المفاجآت الرومانسية تقرب من حافة المستحيل ، كأن يلتقى العاشقان فى مكان مجهول ، وفى عتمة الليل ، فى لحظة واحدة دون سابق موعد ؛ أو أن يموت العاشق بين يدى حبيبته عندما تنتهى كل الصعاب ويبدأ أملها يأخذ سبيله إلى التحقيق . وغير ذلك من المفاجآت التى لاتعتمد على ركيزة فكرية أو منطقية ممهد لها فى القصة نفسها ، وتستلهم لنفسها بناء فنيا .

ويختار الكاتب الرومانسى شخوص قصصه عادة من الطبقة البورجوازية فنجد لديه شخصية الرجل محدود الأفق ، الذى يجرى وراء الكسب المادى ، ويريد « الوصول » بأيسر السبل ومن أقصر الطرق ، ويتظاهر بالازدراء الغبى الفظ تجاه أولئك الذين لايعنون مثله بالكسب المادى . وأحيانا تكون الشخصية سلبية تميل إلى الإطلاق والتعميم ، وتؤمن بالقدر الميتافيزيقى ، وبالروح الخالدة والجسد الفانى ، وتجعل الطريق اللانهائى للحب هو مبتغاها الأساسى فى الوجود والحياة ، حتى وإن أفضى تقديم الشخصيات السلبية فى القصة إلى أن تكون باعثة للسخط على الحياة ، مثبطة لهمم قارئيها ، تلقى فى نفوسهم من الإيحاءات السلبية ما يجعلهم صورة لتلك الشخصيات الضعيفة العاجزة . فضلا عن أن مثل تلك الشخصيات « لايمكن أن تكون محور عمل فنى ناجح إذ أنها لضعفها لاتخلق صراعاً قوياً بين إرادات مختلفة فتجئ القصة فاترة لا حياة فيها » (١) . بشكل لايحفز ويدفع إلى الحياة ، ولاينبه إلى ما فيها من خير وشر بحيث تبث فى نفوس القراء وعيا قوياً بمجتمعهم ومشكلاتهم حيث يغدو الفن — إلى جانب المتعة الجمالية — دافعاً إلى التطور ، باعثا على اليقظة العقلية والنفسية لا مجرد تسلية محضة .

ولقد جلبت وجهة النظر الجديدة فى الحياة طريقة جديدة فى كتابة النثر عند الرومانسيين . كان للنثر الذى رغب فيه العصر الكلاسى الجديد الوضوح والنظام الشكليان اللذان يميزان المعبد الأغريقى . فالكلمات المناسبة توضع فى

---

(١) « فى الأدب المصرى المعاصر » — د . عبد القادر القط — دار مصر للطباعة ١٩٥٥ — ص ٦ .

المواضع المناسبة . وكانت الوحدة والتناسب والتوازن قد أنتجت تصميما يستهوى العقل. أما فى فترة سيادة الاتجاه الرومانسى، فقد أصبح النثر مثل تلك الموسيقى الرومانسية التى تستهوى العواطف وتثير الأحاسيس وتدفع إلى الانفعال وتدفق العواطف . وهناك خلاف أكثر دلالة وتميزاً . كان النثر الكلاسى الجديد يعتبر كمادة إنسانية متساوية جوهرياً بالنسبة إلى كل من كتبوا ، ولكن حين تحول التأكيد من تماثل الناس فى اختلافهم ، تحول أيضاً من التعبير الاجتماعى إلى التعبير عن النفس . وأصبح الأسلوب ، بصورة واعية أو لا واعية ، مادة شخصية أكثر من ذى قبل . مرآة الفردية الخاصة لأى رجل ، وصدى تفرده ، وشذى حساسيته الخاصة .

وهكذا كان الأدب الرومانسى فى أوربا أدب الحلم والوهم والعاطفية المرهفة ، والميل إلى الحزن ، والتفكير فى الموت ، والإغراق فى الخيال ، والإيمان بالغيبيات ، والولع بالفروسية ، والإعجاب بالبطولة ، والاستغراق فى الطبيعة وتمجيدها ، والانغلاق على الذات أولا وقبل كل شىء ، واختيار نماذج تنتمى طبقياً إلى البورجوازية بفكرها وتطلعاتها وأحلامها ورؤاها .

ولقد غمرت الرومانسية نفوس الشباب وأقلام الكتاب أواخر القرن الثامن عشر حتى نهاية النصف الأول من القرن التاسع عشر ، لأنها كانت نتاج عصر قلق حائر المصير ، آثر فنانوه أن يهربوا على مطية الخيال ليبتعدوا عن مواجهة الواقع . حتى أنهم غدوا كل تعرض للواقع فى صور الفن ، لونا من الابتذال . ولهذا كان « بلزاك » فى رأيهم كاتباً مبتذلا يكثر فى قصصه من الطواف حول « أمور عادية » ؛ بينما كان هو يكتفى بأن يردد فى ابتسامة ذات مغزى كلمته المشهورة « دعهم يحلمون » ! !

وما أن انتصف القرن التاسع عشر حتى انتهت الرومانسية إلى تمزق بائس أدى بها إلى الانقسام على نفسها مدارس واتجاهات مختلفة تجرى فى فروع جانبية . ومن هذه المدارس ماتبلور فى نظرية « الفن للفن » التى وجدت فى « بودلير » معبراً صريحاً ، حيث دافع عن « الاستقلال المطلق للفن » ، ولم

يسمح للشعر أن يستهدف أي غرض آخر سوى ذاته ، أو أية مهمة أخرى خلاف استثارته فى نفس القارىء إحساسا بالجمال ، بالمعنى المطلق لكلمة الجمال .

والحقيقة أن الاتجاهات التى تفرعت عن الرومانسية ، من تأثيرية ، إلى اتجاهات أقرب إلى التصوف ، إلى تعبيرية ، إلى رمزية ، الى تكعيبية ، كان يربطها جميعا خيط واحد مميز ، وكانت تلتقى على صعيد مشترك ، هو الانطواء الذاتى المطبق ، والتقوقع الفردى المفرط ، والانغلاق التام دون مشكلات المجتمع ، ودون كل حقيقة خارجية إلا ما ينبع من حقيقة « الذات » بما هى « ذات » الفرد و « أناه » . فالنظرة الرومانسية المبنية على التحرر والانطلاق ، وبعث روح الفرد من رقادها الطويل ، قد أصبحت فى هذه الاتجاهات إمعانا فى الفردية وطغيانا للذاتية ، على حساب الحقيقة الموضوعية الخارجية . وحين تصبح « الذات » هى الحقيقة الوحيدة فى الوجود ، فأى علاقة إذن يمكن أن تنشأ بين هذه الذات وبين العالم الخارجى ؟ إن العالم الخارجى يصبح فى هذه الحالة إما غير موجود أصلا ، أو موجود فقط من خلال اعتماده على الحقيقة الوحيدة وهى ذات الفنان . ومن ثم فان الواقعية النقدية ، والطبيعية ، والواقعية الاشتراكية من ناحية ، ومذاهب الفن للفن ، وما فوق الواقع وما تحت الواقع كالبرناسية والدادية والرمزية والسيريالية ، مجموعة ردود الأفعال المتباينة لما وصلت اليه الرومانسية من تبذل عاطفى ، وانحصار فردى ضيق ، وتحلل من القيم الجمالية (١) .

(١) تناولت الاتجاه الرومانسى فى الأدب والفن دراسات نقدية متعددة ، وذلك فى أعقاب انحسار الموجة الرومانسية فى أوربا ، يذكر منها :

(ا) كتاب « ف . ل . لوكاس » حول (مصرع المدرسة الرومانسية) وهو دراسة مقارنة ذكية تصور الرومانسية تصويرها لمرض أصاب العقل الأوربى طوال القرن التاسع عشر .

(ب) كتاب « ماريو براتز » فى (الأوجاع الرومانسية) .

وليت الأمر وقف عند هذا الحد من الإغراق فى الذاتية ، بل صاحبه اغراق فى النوازع الحسية الخالصة فالضوء هو العامل الرئيسى عند أرباب المدرسة الانطباعية . والأصداء السمعية والصوتية -لا الصورة والبناء الدرامى- هى التى تلقى كل العناية عند شعراء من أمثال « تنيسون » إلى حد ما ، مع كل ما يواكب هذا من انطلاق ليس له ضابط فيما يرتبط بالثورة على الأشكال الأدبية والفنية ، حيث ضاع الشكل المتقن الذى يصوغ المادة المعروضة ، وأصبح قصارى العمل الفنى أن توجهه من الداخل « ذات » الفنان الذى لم يعد يؤمن بالقيود . وعلى هذا النحو ماتت الرومانسية على أيدى الذين توارثوها خلال النصف الثانى من القرن التاسع عشر . فنى ١٨٣٠ يبدأ العصر العلمى الجديد ، وتتحدد نهاية الرومانسية .

=

(ج) كتاب « البروفيسور إرفنج بابيت » عن (روسو والرومانسية) .

(د) كتاب المفكر الكبير « ت . أ . هيوم » بعنوان (خواطر) الذى هاجم فيه الرومانسية من الناحية الفلسفية :

(ه) ثم مقال (وظيفة النقد) الذى هاجم فيه الشاعر الانجليزى « ت . س . اليوت » الرومانسية من الناحية الأدبية . وغير ذلك من المؤلفات- انظر (بروميثيوس طليقا) للدكتور لويس عوض ص ٣٢ - ٣٣ .

ظروف نشأة الاتجاه الرومانسى فى مصر

بدا واضحا من العرض السابق للرومانسية فى الأدب والفن فى أوربا ، أن ثمة وشائج قوية ربطت بين نشأة الاتجاه على المستوى الفنى والأدبى ، وبين العوامل والمؤثرات المحيطة اقتصاديا واجتماعيا وسياسيا وفكريا . وكانت الصلة أكثر توثقا بين الرومانسية كاتجاه أخذ يبلور أهداف الفنانين والأدباء فى مجتمع أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر ، وبين ظهور الطبقة البورجوازية الأوربية كطبقة جديدة على تركيب المجتمع الأوربى بما تميزت به ، وما كانت تسعى إلى تطبيقه هى الأخرى فى مجال النشاط الاقتصادى الصناعى والتجارى على وجه الخصوص .

لذا يشعر الباحث فى أدبنا المصرى الحديث بعامة ، واتجاهات القصة المصرية القصيرة بخاصة فى الثلاثينات حتى بداية الأربعينات ، بضرورة التعرف علميا إلى المناخ العام الذى ساعد على ظهور الاتجاه الرومانسى فى قصصنا القصيرة ، وأحاط به ، وعمل على تدعيمه فترة من الزمن . انطلاقا من وجهة نظر كلية شاملة ، لا تحصر نفسها فى دراسة جزئية من الجزئيات ، أو فرع من الفروع ، أو جانب فرد من الجوانب المؤثرة ، وإنما تمتد فتشمل الاحاطة بالمجال والمحيط العام ككل . وإيمانا بأن الظواهر يؤثر بعضها فى بعض ، ويتأثر بعضها بالبعض ، ويكون بعضها سبب البعض الآخر أو نتيجته فى بعض الأحيان .

إن مثل هذه الدراسة تساعد بطريقة أو بأخرى على تبيان أوجه الاتفاق أو الاختلاف بين الاتجاه الرومانسى وسماته فى الأدب الأوربى ، وبين ملامحه وقسماته البارزة فى القصة المصرية القصيرة . وهى أيضاً تمكننا من الوقوف عند المواضع التى يبدو فيها تأثر الاتجاه عندنا بالرومانسية الأوربية ، وتلك

المواطن التى تختفى فيها معالم التأثر المباشر ، وعما إذا كانت الرومانسية فى القصة المصرية القصيرة أصيلة ولها جذورها فى أدبنا المصرى أم أنها مستوردة ومجلوبة ؟ !

ويؤكد دارسو الاقتصاد المصرى أنه اعتباراً من ١٩٣٣ زادت نسبة الأموال المستثمرة محلياً ، بالنسبة لرءوس الأموال الأجنبية الجديدة المستثمرة فى نفس الوقت. وأن عدد الشركات المؤسسة برءوس أموال محلية قد بلغ ثمانين شركة ، بينما كانت الشركات المؤسسة برءوس أموال أجنبية لا يزيد عددها عن ثلاثة وثلاثين شركة برأس مال أقل . مما قد يدل على أن الحالة الاقتصادية للبلاد بعد ثورة ١٩١٩ اجتازت مرحلة جديدة من مراحل تبعيتها للاستعمار ، وجنوحها نحو الاستقلال إلى حد ما . وأنه إذا كانت نسبة توزيع الأرض للملكية قد ظلت كما هى وعلى ما كانت عليه ، فان رءوس الأموال المستغلة فى الشركات المساهمة سجلت ارتفاعاً كبيراً ؛ أى أن عاملا جديداً فى المتناقضات الاجتماعية أخذ فى الظهور ، وأن طبقة معينة من بين طبقات المجتمع المصرى القديمة طفقت تعمل على استثمار أموالها ومدخراتها فى ميدان آخر غير الزراعة وسيلة الإنتاج القديمة .

وإذا علم أنه فى الفترة من ١٩٣٣ حتى ١٩٤٨ قد رفعت بعض الشركات من رءوس أموالها بمقدار ٢٤،٤٧٦،٠٠٠ جنيه ، وأن رءوس أموال الشركات التى صفت أعمالها خلال تلك السنوات بلغت ٦،٣١٣،٠٠٠ جنيه ، فانه يمكن بذلك حساب نصيب المصريين من رءوس أموال الشركات الموجودة ، والذى يقدر بحوالى أربعين فى المائة من رءوس أموال الشركات بعد أن كانت هذه النسبة فى حكم العدم قبل سنة ١٩١٩ (١) . وهو ما يدل دلالة واضحة على أن الصناعة المصرية ، ورأس المال المحلى المصرى بدآ مرحلة تطور هامة فى تاريخها .

---

(١) « حقيقة الانقلاب الأخير فى مصر » — د . راشد البراوى — ط ١ ١٩٥٢ — مكتبة النهضة المصرية — ص ٦٣ .

يرجع ذلك إلى أنه فى سنة ١٩٣٠ انتهى أجل آخر الوفاقات التجارية التى كانت تربطنا بالدول الأجنبية والتى كانت تحدد تعريفتنا الجمركية عند حد معين ، لم تكن فى الأصل لتخرج عليه أبداً . فانتهز المشرع المصرى هذه الفرصة لوضع تعريفة جمركية مستقلة ، راعى فيها حماية الصناعة الوطنية وتشجيعها ، مع تمكين الخزانة فى نفس الوقت من الحصول على مورد مالى غزير من ورائها . وذلك برفع سعر الرسوم نسبياً على المنتجات الأجنبية التى لها مثيل فى الإنتاج المحلى ، وخفضه على المواد الأولية ، والآلات ، وقطع الغيار التى تستوردها الصناعة الوطنية من الخارج . (وقد كان من آثار صدور هذه التعريفة ، وغير ذلك من الظروف الموافقة التى سادت الفترة السابقة على الحرب الثانية ، أن زادت رءوس الأموال المستغلة فى الصناعة وأحرز كثير من الصناعات الهامة تقدماً كبيراً ، حتى أن منها ما أصبح فى الفترة السابقة توا على الحرب ، يكفى أو يكاد حاجة الاستهلاك الداخلى) (١) .

ويعتبر هذا التعديل الجمركى أهم الانتصارات التى أحرزتها الطبقة البورجوازية المصرية من أجل إفساح المجال للحركة والنشاط الاقتصادى المتزايد ، وبه هجرت سياسة الباب المفتوح التى سارت عليها الحياة الاقتصادية وكفلت نوعاً من الحماية لتنمو فى ظلها الصناعة المصرية . أما النصر الثانى للبورجوازية المصرية فى هذا المجال ، فقد كان معاهدة ١٩٣٦ ، إذ كفل قدراً من الاستقلال الداخلى ، وهو عنصر جوهرى بالنسبة إلى التقدم والتطور اللذين برزا بشكل واضح فى النشاط الاقتصادى المصرى . وفى مؤتمر « مونتريه » عام ١٩٣٧ عقد الاتفاق الذى ألغيت بمقتضاه الامتيازات الأجنبية المالية والقضائية ، فزالت بذلك التفرقة القديمة بين المصريين والأجانب ، وأصبح الجميع متساوين أمام القانون . ومن ثم وجدت الطبقة البورجوازية المصرية الجو مهيأ كى تؤدى دورها فى هذا الميدان ؛ فقام المصنع تلو الآخر

---

(١) « التجديد فى الاقتصاد المصرى الحديث » — د . حسين خلاف — دار إحياء الكتب العربية — ط ١ ١٩٦٢ — ص ١٩٠ .

والشركة الصناعية فى أعقاب الأخرى ، وطفق القائمون بها والمالكون لها يضعون من شروط العمل ما يحلو لهم ، دون قيد أو رقابة .

وكان من أثر هذا كله أن توسعت الصناعة التى كانت موجودة من قبل ، كما ظهرت صناعات أخرى جديدة ، وكان معظم هذه الصناعات يعمل بطاقته الإنتاجية الكاملة ، حتى لقد تعرضت آلاتها وأصولها الثابته الأخرى بسبب ذلك لاستهلاك استثنائى كبير ، وإن جنت فى الوقت ذاته أرباحا طائلة مكنتها من القيام بتوزيع الكثير من الأرباح على المساهمين فيها ، وتكوين احتياطى كبير لها . وظلت الصناعة المصرية محتفظة بهذه المكاسب بعد أن وضعت الحرب العالمية الثانية أوزارها ، واستطاعت أن تثبت أقدامها ، وتجتذب إليها طبقات جديدة من الرأسماليين المصريين . وقد ساعد على ذلك من بعض الوجوه أن الدولة عملت من جانبها على تشجيع الصناعة المصرية الفتية ، وتم لها ذلك على الأخص باضفاء الحماية الجمركية عليها ، وإنشاء البنك الصناعى ١٩٤٧ بغرض مد الصناعة المصرية بالأموال والقروض .

ومهما يكن من أمر ، فان القوة الاقتصادية للطبقة البورجوازية المصرية قد شهدت زيادة كبيرة ملحوظة فى الثلاثينات والأربعينات لم تر لها مثيلا من قبل . وأفادت الحرب العالمية الثانية رجال الصناعة ، فكانت عاملا قوياً فى تجميع أموال ضخمة فى أيدى الرأسمالية الكبيرة ؛ وهى المظهر الذى تحولت إليه الطبقة الوسطى ، وبالتالى عملت على تقوية مركز هذه الطبقة الاحتكارى . فقد زادت رءوس الأموال المستخدمة فى كافة الشركات المساهمة الصناعية والتجارية من ٨٦ مليون جنيه عام ١٩٣٩ إلى ١٠٦ مليون جنيه سنة ١٩٤٥ ؛ كما ارتفعت رءوس الأموال المستخدمة فى الشركات المساهمة الصناعية وحدها من ١٥ مليون جنيه سنة ١٩٣٩ إلى ٣٣ مليون جنيه عام ١٩٤٥ .

وجدير بالملاحظة أن الطبقة البورجوازية من رجال المال والأعمال قد طرأ عليها تحول بعد أن استكملت عناصر قوتها الاقتصادية ومعروف أنها بدأت

فى حدود ضيقة ، وعن طرق المنافسة ، لكنها سرعان ما اتخذت الطابع الاحتكارى ، وأصبحت « رأسمالية كبيرة احتكارية » . والذى يتابع تاريخ تطور الصناعة المصرية منذ الحرب العالمية الأولى سوف يلمس أن من أهم مظاهر تطور الرأسمالية المصرية ، كان اتجاه قطاع كبير منها نحو الاحتكار منذ عام ١٩٣٠ ، وإن كان هذا النمو يصل ذروته بعد الحرب العالمية الثانية ، إلا أنه كان قد قطع شوطا كبيراً طوال الثلاثينات . فصناعة الأسمنت (بورتلاند بطرة وشركة المعصرة) كانت شكلا واضحاً للاحتكار الجديد فى عام ١٩٣٠ . وتتكرر نفس الظاهرة الاحتكارية فى بنك مصر الذى فرض سيطرته على شركات كثيرة عمل على إنشائها وأسهم فى رأسمالها . وهكذا انتهى الحال أخيراً باندماج رأس المال الصناعى مع سواه ، وظهر ما يعرف باسم « الرأسمالية المالية » ، وإن كانت فى نطاق ضيق إذا قيست بمثيلاتها فى البلاد العريقة فى التقدم الصناعى .

ولئن دل ظهور الرأسمالية الاحتكارية على شىء ، فانما يدل على أن قلة من ملوك المال غير المتوجين أصبحت تسيطر سيطرة تامة على الحياة الاقتصادية فى البلاد ، وأخذت تتكتل دفاعا عن مصالحها ، وانحاز إلى جانبهم زملاؤهم من الأجانب ؛ ولعل أوضح مثل لهذه الكتلة المتجانسة فى طبيعتها ، وثروتها ومصالحها ، وأهدافها هو « اتحاد الصناعات المصرية » . هؤلاء الملوك غير المتوجين من المصريين هم الذين بدأوا بداية متواضعة ، وكافحوا وشقوا طريقهم منذ الحرب العالمية الأولى ، وبذلك (تحولت الطبقة الوسطى القديمة إلى رأسمالية احتكارية طاغية ، لاتدخر وسعاً فى تضخيم ثرواتها ودعم نفوذها وتحاول أن تفرض سلطانها على الحياة السياسية فى البلاد) (١) .

وكانت الشركات الاحتكارية تلجأ بسبب احتكارها إلى اتباع وسائل متباينة لخدمة أغراضها الذاتية ، ولتنمية ثرواتها الخاصة ، كأن تبيع بأسعار

---

(١) « حقيقة الانقلاب الأخير فى مصر » — د . راشد البراوى — مكتبة النهضة المصرية — ط ١ ١٩٥٢ ص ٦٧ .

عالية مما يضر بالمستهلكين ، أو تعمد إلى عدم التوسع فى الإنتاج . بل إلى الانكماش حرصاً على الاحتفاظ بأسعار مرتفعة جداً . وقد أشار إلى هذه الحقيقة « على الشمسى » فى خطاب له فى ١٩٤٧/٣/٢٧ باعتباره رئيس البنك الأهلى فقال : (إن حالة الاحتكار التى نشأت عن الحرب أغرت بالمبالغة فى رفع الأسعار) (١) . كذلك تجنبت الرأسمالية الاحتكارية فى مصر عدم تجدد الصناعة وتطويرها ، وابتعدت عن إنشاء صناعة ثقيلة كالصناعة الكهربائية والكيمائية والحديد والصلب ، نظراً لأنها تسعى فى المرتبة الأولى من أجل مصلحتها الخاصة ، فلا تدخر وسعا فى سبيل تحقيق هذه المصلحة ، حتى وإن تعارضت مع المصلحة الجماعية . ووصل بها الحرص على مصالحها الفردية إلى الاعتقاد بأن مصيرها رهن ببقاء الاستعمار ، وأن زواله يعصف بسلطانها ونفوذها وامتيازاتها ، مما دفعها إلى أن تصبح من أنصار التحالف والصداقة مع بريطانيا ، ومن أكبر المؤيدين لفكرة الدفاع المشترك . والواقع أنها كانت تعلن ذلك لا عن إيمان بالمصلحة القومية العامة ، ولكن بدافع من مصلحتها الذاتية ، حرصاً على امتيازاتها ، ودفاعا عن بقائها ، وحفاظا على طبقتها ثابتة . فاسماعيل صدقى حاول أن يفرض على مصر اتفاقا وصل إليه مع وزير خارجية بريطانيا ، وهو اتفاق يبقى الاحتلال من حيث الجوهر ، ويعترف بنظام الدفاع المشترك مع بريطانيا .

وصحب التقدم الصناعى والتجارى والمالى الكبير الذى حققته البورجوازية المصرية قيام فئة من المديرين ، وأعضاء مجالس إدارة الشركات المساهمة وأمثالهم ممن تربطهم بهذه الطبقة صلة وثيقة من المصلحة المتبادلة ، فأصبحوا فى عدادها ، وانضووا تحت لوائها ، وصار لهم دور كبير فى تنمية وتدعيم سلطان هذه الطبقة الاقتصادى والإدارى والسياسى والعلمى . وتمثلت هذه الفئة قيم البورجوازية الكبيرة ، واعتنقت أفكارها ، وجاهدت من ناحيتها

---

(١) « ثورة ٢٣ يوليو وأصولها التاريخية » - د . محمد أنيس ، د . السيد رجب حراز دار النهضة العربية ط ١ ١٩٦٥ - ص ١٦٣ .

فى سبيل توطيد مكانتها ، وتثبيت أقدامها على المستوى الاقتصادى والاجتماعى وزاد هذا من ارتباطها بالبورجوازية الكبيرة ، وانعزالها عن بقية الطبقات الموجودة فى المجتمع . يساعدها على ذلك أنها تستوطن « المدن » الكبرى جنبا إلى جنب مع البورجوازية الكبيرة من أصحاب رءوس الأموال الصناعية والتجارية والمالية ، ومن أصحاب الملكيات الزراعية الكبيرة .

ولاشك أن « المدن » والعواصم الكبرى ، كانت هى الموطن الأول للبورجوازية المصرية ، وغدت بالتبعية موطن أتباعهم ، وحلم أبناء الطبقة المتوسطة الصغيرة . يضاف إلى هذا أن الجزء الأكبر من الصناعة كان قد تركز منذ أواخر القرن الماضى فى منطقتى القاهرة والاسكندرية ، بما تشمله كل من هاتين المنطقتين من بلاد مجاورة للمدينتين المذكورتين ، وأخصها حلوان وشبرا الخيمة بالنسبة للقاهرة ، وكفر الدوار بالنسبة للاسكندرية . وقد تلمس ذلك إذا عرفنا أن القاهرة اختصت وحدها بـ ٢٧,٤١ ٪ من مجموع عدد المشتغلين فى المؤسسات الصناعية ، بينما اختصت الاسكندرية بـ ٢٤,٩٨ ٪ من هذا المجموع . وفى هذا دليل على أن أكثر من نصف عدد المشتغلين فى تلك المؤسسات يقيم فى المدينتين الكبيرتين ، ويوزع الباقى على بقية أرجاء القطر .

مرد ذلك من بعض الوجوه إلى أن الأجانب الذين بدأوا باقامة الصناعة فى مصر كانوا يفضلون إنشاءها بالقرب من محال إقامتهم ، وكذلك فعل كثير من المصريين الذين ساهموا فى هذا الميدان ، فكثيرا ما كانوا من التجار والماليين ومن إليهم من سكان المدن الكبرى .فضلا عن توفر بعض الأسباب الاقتصادية والاجتماعية والجغرافية التى أدت إلى توطن الصناعة على هذا النحو دون غيره.

ويأتى دور كبار الملاك الزراعيين الذين انحصر جزء هام من الثروة والدخل فى أيديهم ، وقد أقاموا هم وعائلاتهم إقامة دائمة فى « المدن » مع الأجانب أصحاب الثروة المنقولة ، ومع كبار أصحاب رءوس الأموال من المصريين . وترتب على هجرة كبار الملاك الزراعيين لأراضيهم وقراهم ،

ثم الاستقرار فى « المدن » أن بعدت الشقة بينهم وبين الكادحين من العمال الزراعيين والأجراء فى الأرض . وبذلك يصدق عليهم ما يلاحظه بعض الكتاب على كبار الملاك المتغيبين عن أراضيهم فى بلاد الشرق الأوسط على وجه العموم ، من أن السيد صاحب الأرض هو قيم يقوم على جمع الريع عينا أو نقدا ، دون أن يكون له ، مقابل ذلك ، أى قيادة أو أى توجيه فى الموضوعات الزراعية ، وهو فى الحقيقة لا يعدو أن يكون عن جهل أو عن معرفة ، مستغلا للأرض والقائمين على فلاحتها على حد سواء ، دون أن يؤدى أى واجب اجتماعى إنسانى ملقى على عاتقه إزاء الريف ، لأنه لا ينظر إليه إلا على أنه بقرة حلوب .

كان كل ذلك سببا من أسباب تركز جزء هام من القوة الشرائية فى البلاد داخل « المدن » الكبيرة . ورغم هذا فقد أدى ذلك الوضع إلى مساوئ اقتصادية واجتماعية لا يستهان بها . إذ ازدادت به الفروق المادية والاجتماعية والثقافية وضوحا بين المدنية والقرية فى مجتمعنا المصرى . ونجم عن تركز السكان وتكدسهم فى أماكن قليلة أضرار ومشاكل اجتماعية وصحية ونفسية متعددة .

ولم يقف الأمر عند هذا الحد ، بل إن العلاقة بين المدينة والقرية كانت تصطبغ بصبغة انتهازية استغلالية احتكارية هى الأخرى . فقد تمكنت المدينة فى بعض الأحيان من شراء منتجات القرية وحاصلاتها بأقل من الأسعار العادية وباعتها فى نفس الوقت منتجاتها المصنوعة محليا أو المستوردة ، وكذلك باعتها خدماتها ، بأسعار مرتفعة . ويعود ذلك الى القوة الاقتصادية التى تتمتع بها المدينة بالنسبة للقرية عند المساومة ، والى قوتها من حيث التنظيم والمال ، والى أن الوسطاء فى التبادل بين المدينة والقرية هم فى الأغلب الأعم من أهل « المدينة » فالوسطاء فى « المدينة » ومن أهلها ، وكبار أصحاب رءوس الأموال الصناعية والتجارية والمالية فى « المدينة » ومن أهلها ، والرأسماليون الاحتكاريون الزراعيون يعيشون فى « المدينة » ولا يفارقونها ، والبيروقراطيون

والتكنوقراطيون والفنيون يقيمون ويعملون ويتعلمون فى « المدينة » وذوو المهن الحرة ، والحرفيون ، والصناع ، يقطنون « المدينة » ، والفنانون والأدباء من أبناء « المدينة » لا ينفصلون عنها ولا يغادرونها ، وحتى أولئك الذين أنبتتهم الأرض الطيبة فى حضن الريف غادروه وتعلقوا بـ « المدينة » فالقيم ، والاخلاقيات ، والمثل ، والعادات ، ومظاهر السلوك ، كلها مستمدة من « المدينة » ، وعواصم المديريات ، أو العواصم الكبرى فى الأقاليم ، حيث تختار الطبقة البورجوازية مواطن لها . وكأن مجتمعنا خال تماما إلا من هذه الطبقة البورجوازية ساكنة المدن ، ومن حالفها ومن والاها وسار على هديها .

فى حين وجدت « القرية » بكل ثقلها ، كما كان هناك « الفلاحون » وتاريخ ارتباطهم بالأرض قديم ، وكان الدخل الزراعى يشكل نسبة كبيرة من مجموع الدخل القومى ، بلغت فيما بين ١٩٣٧ — ١٩٣٩ حوالى ٤٨ ٪ ، واستوعبت الزراعة عددا غفيرا من مجموع المشتغلين يزيد عن نصف عدد العاملين . وقد وصلت نسبة عدد المعتمدين على الزراعة إلى مجموع السكان ٧٢,١ ٪ سنة ١٩٣٧ . ويؤكد هذا أن الزراعة كانت نشاطا إنتاجيا ذا خطر فى مصر ؛ وهى تقوم على رأس المال (الأرض) ، وعلى القوى العاملة من الغالبية العظمى من سكان هذا الشعب من الفلاحين . والإنتاج الزراعى يعتمد على توفير الأرض الصالحة للزراعة ، وتوفر مستلزمات الزراعة من رى ، وصرف ، وأدوات زراعية ، ثم يتوقف أيضا على نظام الملكية . وفيما يتعلق بالملكية ، معروف أنها كانت فى يد كبار الملاك والإقطاعيين ، وأن حوالى ٩٥ ٪ من الأراضى الزراعية ملك لحوالى ٦ ٪ من الملاك .

ويتحدد الوضع الطبقى فى الريف على أساس الأسلوب فى الزراعة المعتمد على الأدوات البدائية ، وبين شكل الملكية من حيث كيفية توزيعها . وفى ظل هذه الظروف انقسم أهل الريف بخاصة إلى طبقات أربع . يقف فى

مقدمتها « طبقة كبار الملاك » الذين يمتلكون أكثر من خمسين فدانا (*) ، ويسيطرون — رغم قلة عددهم — على الجانب الأكبر من المساحة المزروعة . ونظرا لسيادة المشروع الزراعي الصغير في ظل الأدوات البدائية ، فقد كان سبيلهم الى استغلال ملكياتهم هو طريق الإيجار العيني والنقدى ، الذى يكفل حرمان الفلاح من أكبر نصيب ممكن من ناتج العمل الذى يؤديه . والواقع أن سيطرة هذه الطبقة على الأرض جاء نتيجة استغلال النفوذ السياسي لبعض الأفراد ، وليس على أساس عملية تاريخية لتوسع اقتصادى ، مما ترتب عليه حرمان الأغلبية العظمى من الفلاحين من ملكية الأرض التى يزرعونها لصالح أفراد حصلوا عليها بالمضاربات أو ربما ثمنا لخيانتهم الوطنية خدمة للاستعمار .

ويظل متوسط ما يملكه كبار الملاك من الأراضي ثابتا لا يتغير لمدة قد تزيد على نصف قرن ، وإن طرأ عليها شيء من التعديل ، فانما يكون نحو التكديس والتجميع والاطراد فى النمو ، فان الأراضي الجديدة عادة كانت تذهب إلى كبار الملاك دون صغارهم ، وإن الزيادة عندهم تكون على حساب صغار الملاك . ولم تكن هذه الطبقة لتقوم بنفسها بمسئوليات الانتاج الزراعى ، وإنما يؤديه المستأجرون الذين يستأجرون الأرض منهم ، ليعمل فيها العمال الزراعيون . وبذلك تتاح للاقطاعيين الفرصة فى الابتعاد عن الريف للاقامة

(*) اعتمدنا فى ذلك على البيانات والاحصائيات التى وردت فى :

(١) بيان السيد الرئيس جمال عبد الناصر أمام مجلس الأمة فى دور انعقاده العادى الأول — ٢٦ مارس ١٩٦٤ — طبعة مصلحة الاستعلامات .

(٢) « مشكلاتنا الاجتماعية » — د . راشد البراوى ، د . دولار على — النهضة المصرية ١٩٤٦ .

(٣) « الأرض والفلاح » — إبراهيم عامر — الدار المصرية ط ١ ١٩٥٨ .

(٤) « ثوره ٢٣ يوليو بين ثورات العالم » د . سليمان محمد الطماوى — دار الفكر العربى . ط ١ ١٩٦٥ .

(٥) « النظام الاشتراكى فى الجمهورية العربية المتحدة » د . رفعت المحجوب — دار النهضة المصرية ١٩٦٧ .

بينهم وبين أهل الريف قائمة على مجرد الذهاب إلى القرية لجمع الأموال . ولم يعنهم كثيرا أمر سكان هذه القرى أو حياتهم ، بعدما أصبح شغلهم الشاغل هو استمرار تدفق الأموال منها إلى جيوبهم . وكانوا حريصين على تزويد أنفسهم بكل جديد تصل اليه الدول الأوربية ولو كان تافها . وبهذا ظلوا بعيدين عن الريف وحياة أهله ، وسكانه ، وأرضه ، وصراعاته ، وواقعه المر الأليم . وغالوا فى ذلك حتى أنهم زهدوا فى أن يشغلوا أنفسهم بمشاكل أقرب شبها بعلاقة السيد وخادمه .

وعملت هذه الطبقة على إبقاء ملكياتها بين أيديها وحمايتها من التجزئة والتفتيت . وتم لها ذلك بوسائل مختلفة ، كتزاوج أفرادها فيما بينهم ، أو وقفهم أموالهم على ذريتهم ، أو إبقاء الورثة هذه الأموال على الشيوع بعد وفاة مورثهم ، فلا يتقاسمونها ، حتى لا يضعف ذلك شأن أسرتهم كوحدة لها كيان اقتصادى واجتماعى معين ،والأهم من الملكية استئجار أراضى الأوقاف والدولة بأسعار زهيدة ثم التأجير من الباطن بأسعار مرتفعة مما أتاح لذوى النفوذ السياسى فى الانتخابات وغيرها ثروات من غير تعب أصلا . وكان من المألوف أن تتم المصاهرة بين عائلات ملاك الأرض أو أصحاب رءوس الأموال أو كبار التجار أو البيروقراطيين أو كبار الضباط . وتولد عن هذا قيام مصالح مشتركة ومتبادلة فيما بين أعضاء وعناصر الطبقة البورجوازية الكبيرة فى المجتمع . يساعد على هذا تشابه كبير فى نواح معينة كنوع الحياة ، والثروة ، والتعليم ، والثقافة ، والأماكن التى يرتادونها ، واختلافهم عن غيرهم فى هذه النواحى نفسها داخل نطاق المجتمع المصرى الواحد .

وهناك « طبقة متوسطى الملاك » الذين تبدأ حدود ملكياتهم من خمسة أفدنة إلى خمسين فدانا . والجانب الأكبر من هذه الطبقة يعيش فى الريف ويزاول زراعة جانب من أرضه أو كلها ، زراعة مباشرة ، ويهدفون إلى زيادة هذه المساحات ، ويشعرون أن العائق الذى يحول بينهم وبين التقدم هو السيطرة شبه الاقطاعية لكبار الملاك . وتبدو مظاهر الصراع الاقتصادى بين هاتين الطبقتين على أشدها فى الريف . حيث تسعى هذه الطبقة جاهدة

فى محاولة الحفاظ على ملكياتها من طغيان كبار الملاك ، أو أنها تسعى للعمل على زيادة ملكيتها . بينما يأخذ كبار الملاك فى عرقلة زراعاتهم ، ووضع الصعوبات فى سبيلهم باستغلال نفوذهم سعيا الى الحصول على أراضيهم لضمها إلى إقطاعياتهم . ورغم العوامل التى جعلت هذه الطبقة غير مستقرة ، فتميل إلى الارتفاع أو الانخفاض وفقا لظروف أفرادها ، فإن الاتجاه العام بالنسبة لها أثناء تلك الفترة كان يتجه نحو الهبوط ، سواء من حيث نسبتهم العددية أو معدل ملكية كل فرد . وأصدق تعبير عما كانت تعانيه هذه الطبقة ، مشكلة الديون العقارية التى بلغ مجموعها فى عام ١٩٤٠ حوالى خمسة وثلاثين مليونا من الجنيهات ، فقد وقع عبء معظمها على عاتق هذه الطبقة .

واذا كان هذا هو حال من يملكون خمسين فدانا ، فان طبقة صغار ملاك الأرض ، التى تتكون من مالكى أقل من خمسة أفدنة يتوقع لها معاناة أشد ، وصراعا أكثر احتداما مع متوسطى الملاك من ناحية ، وكبارهم من ناحية أخرى . فهى تقف فى منزلة بين المنزلتين ، لا ترقى الى مستوى كبار الملاك ، ولا تنحط إلى درجة المعدمين وإن ظل متوسط ما كان يملكه الفرد من صغار الملاك ماثلا بصفة دائمة نحو الانخفاض .

وتكتمل حلقة الصراع الاقتصادى والاجتماعى والطبقى فى الريف بطبقة « المعدمين » الذين لا يملكون أى مساحة من الأرض ، ويعملون مقابل أجر ضئيل أو نصيب عينى من محصول المساحة الصغيرة التى يزرعونها . وقد يمتلك الواحد منهم على الأكثر دابة . بيد أن الجانب الأكبر منهم كانوا يفتقدون كل شىء ، ويسعون وراء العمل فى أى مكان نظير أجور تنخفض كثيرا عن الحد الأدنى اللازم للمعيشة . والطريقة السائدة معهم هى عقد العمل اليومى الذى تنقطع فيه علاقتهم بصاحب العمل عند نهاية اليوم . وذلك بسبب عدم استقرار موارد العمل وتقطعها فى مواسم الزراعة . وهم يخضعون لمقاولى الأنفار الذين يرحلونهم من قراهم وينقلونهم من مكان إلى آخر ، وهؤلاء يسمون عمال التراحيل ، والاحصائيات لا تحدد عددهم بالدقة ، ولكن من المؤكد أن الزيادة المطردة فى عدد سكان الريف كان يقع على عاتقهم . ومن

جهة أخرى كانت هذه الطبقة هى المصدر الرئيسى للبطالة المستترة فى الريف ، « والمقدر أن عددهم حتى أواخر الأربعينات كان يزيد عن مليونين » (١) .

وكانت النتيجة الحتمية لتلك الأوضاع الاجتماعية أن ملايين الفلاحين — حتى صغار ملاك الأرض — طحنتهم الاقطاعيات الكبيرة لسادة الأرض المتحكمين فى مصيرها ، ولم يتمكنوا على الاطلاق من تنظيم أنفسهم داخل تعاونيات تمكنهم من المحافظة على إنتاجية أرضهم ، وبالتالى تعطيهم القدرة على الصمود ، وعلى إسماع صوتهم للأجهزة المحلية ، ومما ساعد على ذلك عدم استقرار الأمن وضعف جهود الحكومات للاصلاح . وكذلك فان ملايين من عمال الزراعة عاشوا فى ظل ظروف أقرب ما تكون إلى السخرة ، تحت مستوى من الأجور يهبط كثيرا ليقرب من حد الجوع ، كما أن عملهم كان يجرى من غير ضمان للمستقبل ، ولم يكن فى طاقتهم الا أن يعيشوا سنى حياتهم خلال بؤس الساعات وقسوتها الرهيبة . وعلى هذه الشاكلة شهد الريف المصرى بطبقاته الأربع تناقضات رئيسية كانت قائمة بين كبار ملاك الأرض والرأسماليين الزراعيين ، وبين من يفلحون أراضيهم فى جانب ، وبينهم وبين متوسطى الملاك والمزارعين فى جانب آخر ، ثم بينهم وبين صغار الملاك فى الجانب الثالث .

ولم تكن مسألة الاقطاع والملكية مجرد أناس يملكون ثروة ودخلا ، وإنما يرتبطون بمصالح سياسية معينة ، تتصل اتصالا وثيقا بمعاونة الاستعمار وسياسته ، كما تمثلت هذه المصالح فى الأحزاب السياسية التى كانت موجودة فى مجتمعنا المصرى . فقد مكنت الملكيات الكبيرة لأصحابها من تركيز السلطة السياسية بين أيديهم ، واستغلالها لصالحهم مثل استئجار على ماهر للأرض ووقف يوسف كمال ، وكان لذلك أثره البين فى مدى تمكن المواطن العادى ، وهو

---

(١) « على الطريق الثورى من ريف قديم إلى ريف حديث » — مقال للأستاذ فؤاد الدهان — مجلة (الطليعة) — العدد الأول — يناير ١٩٦٥ — ص ٤٢ ، ٤٣ ، ٤٤ .

غالبا ما يكون زارعا ، من التمتع بحرياته وضمان حقوقه العامة أو الخاصة . وبعبارة أخرى ، فقد كان وجود تلك الملكيات فى مجتمعنا سببا حقيقا فى انتقاص الحريات ، وعدم تحقيق الديموقراطية على نحو فعال . وأيضا كان أصحاب تلك الملكيات حربا على كل تطور اجتماعى ، وعلى كل تيار فكرى جديد ، ما داموا لا يرون فيه صالحا لهم . إذ كانوا يخشون التجديد الفكرى والاجتماعى ، ويتشبثون بكل ما هو قديم ، خوفا من أن يأتى الجديد بما يطيح بملكياتهم ونفوذهم وسلطاتهم . يضاف إلى ذلك سوء استغلال الدين وكيف تبدى ذلك فى سلوكهم .

وقد تشير هذه القسمات البارزة على صفحة وجه الطبقة البورجوازية المصرية ، سواء كانت مالكة لرأس مال صناعى أو تجارى أو زراعى أو تستمد مكانتها الاجتماعية من سلطتها الروحية ، ونفوذها الدينى كطبقة علماء الدين والأزهر ، وهى الطبقة التى حملت فعلا بذور الاصلاح تمهيدا للثورة منذ الأتراك العثمانيين ومحمد على ، وهى الطبقة التى خرج منها الزعماء قبلا . هذه الملامح توحى بوجود اختلافات بينها وبين نظيرتها فى أوربا . فهذه تقف ضد حرية الرأى والتفكير والخلق والابداع والابتكار والتجديد ، اللهم إلا ما تراه متفقا تمام الاتفاق مع مبادئها وأهدافها ، ومصورا حياتها وطموحها ومبرزا قيمها ومثالياتها ، كذلك فانها تحارب التقدم والتطور ولا تحبذ الثورة ، لأنها لا ترى فى ذلك مصلحة حقيقية لها ، ما دامت تستغل العمال الزراعيين والأجراء والمعدمين ، وما دامت تواصل مسيرتها الاستغلالية ، وتجنى من وراء هذا كله ثروات لا حصر لها . فليس ثمة ما يدعو الى ثورة هذه الطبقة — بمثل ما ثارت نظيرتها فى أوربا — على النظم شبه الاقطاعية الموجودة ، ولا على وسائل الانتاج وأدواته ؛ وكذلك ليس هناك ما يدفعها بقوة إلى تحطيم العلاقات الانتاجية السائدة ، والعادات ، والأخلاقيات والقوانين ، والدساتير المعمول بها ، فهى تحافظ على كل هذا وكل ما هو قائم وثابت وموجود تحت أيديها ، لأنها أولا وقبل كل شيء تحافظ على وجودها وبقائها ومصالحها ، بل إنها تسعى الى تجميد ما هو متحجر أصلا

ولا تفكر حتى فى مجرد تجزئته أو تفتيته وبعثرته . ومن هنا كانت الطبقة البورجوازية الكبيرة فى مصر طبقة محافظة تقليدية ، رجعية ، وليست طبقة ثائرة ، تقدمية ، متطورة . فى حين كانت الطبقة البورجوازية فى أوربا بين نهاية القرن الثامن عشر ، ونهاية القرن التاسع عشر ، أى بين عام ١٧٩٤ عام الارهاب الأكبر الذى ألغى فيه « روبسبير » المسيحية وأقام العقل مكانها ، وعام ١٨٩٥ الذى خلق « أوسكار وايلد » فيه « دوريان جراى » وألغى به العقل وأقام عبادة الجمال مكانه — كانت البورجوازية إبان هذه الفترة تؤمن بالعلم وحده ، وتربط مستقبل الانسانية وسعادتها بفتوحات العلم التجريبى فى المعمل ، وبفتوحات العقل المشاهد بين طبقات الأرض وقبائل الهمج ، وبفتوحات الذهن المبتكر بين آلات الانتاج . . كذلك (كانت البورجوازية متفائلة تؤمن بفلسفة « التقدم » أى أنها مطمئنة إلى تقدم البشر المطرد ، لأنها كانت بورجوازية منتصرة مستقرة لا تجد ما يهدد سلامتها) (١) .

وقد يكون من أسباب جمود وتحجر ورجعية الطبقة البورجوازية الكبيرة فى مجتمعنا أنها حاولت أن ترث كل ما يتعلق بالبورجوازية العليا الأجنبية ، المكونة من الرأسماليين والتجار الأجانب وشاغلى الوظائف الأساسية فى المجال الاقتصادى والوظائف ذات الخبرة الفنية بوجه عام . ذلك أن الاقطاعيين المصريين أغدق عليهم الاستعمار كثيرا وطويلا ، بل إنه عمل على تكوينهم كطبقة اقطاعية ؛ وعلى هذا النحو تكونت رءوس أموال كبار الرأسماليين فى ظل الاستعمار ، حتى أصبح لدينا رأسماليون استغلاليون يعملون فى بعض الميادين الصناعية والتجارية والمالية ، ولهم مصالح اقتصادية تختلف إلى حد ما عن مصالح المالك الاقطاعى ، لكنها لم تكن متناقضة معها بالدرجة التى تؤدى إلى انقلاب ثورى على الاقطاع ؛ وإنما كانت الملكية تجمعها فى شبه حلف طبيعى وتلقائى ضد جموع الذين لا يملكون أى شىء على الاطلاق . ولعل

---

(١) « فى الأدب الانجليزى الحديث » — د . لويس عوض — مكتبة الانجلو المصرية ١٩٥٠ — ص ١٨٥ .

هذا هو أحد الأسباب التى تميز البورجوازية الكبيرة عندنا عنها فى أوربا . فرءوس الأموال التى تكونت فى مجتمعنا جاءت أساسا من عائدات الأرض ، ومدخرات الملاك الزراعيين التى وجهت للعمل فى الصناعة أو فى التجارة . ولذلك كان هناك امتزاج عجيب بين الإقطاعى المصرى والرأسمالى . إذ كانت الصفتان ماثلتين غالبا فى شخص واحد . فالرأسمالى كان فى نفس الوقت مالكا زراعيا كبيرا ، ولم يكن يشكو فى يوم من الأيام من سلطة الإقطاعى وامتيازاته ، لأن هذا الأخير لم يكن يمتاز عليه من حيث السلطة فى شىء ؛ بل كانت تضمهما مصلحة مشتركة هى الملكية بازاء غير المالكين وهم غالبية الشعب .

وتختلف البورجوازية المصرية الكبيرة عن البورجوازية الأوربية أيضا فى أن مجالا هاما من مجالاتها كان بيروقراطية الدولة ، فالبورجوازية الأوربية نشأت خارج الدولة وعمدت إلى محاصرة نفوذ الدولة وتدخلها ، وهو الموقف الذى يصل فى ذروته إلى مبدأ « حرية العمل وحرية التجارة » . أما فى مصر فقد « كانت الدولة ومناصبها ميدانا من ميادين ظهور البورجوازية المصرية ، وبمعنى آخر أن قطاعا كبيرا من البورجوازية المصرية كان يتمثل فى موظفى الدولة . بل إن أصحاب الجفالك والأبعديات كانوا قد منحوا هذه الأراضى كموظفين فى دولة محمد على » (١) .

وعن طريق المصالح المتبادلة من الغنى والجاه السياسى ، تمكن كبار الملاك وكبار الرأسماليين من إثبات وجودهم كطبقة متميزة عند قمة الهرم الاجتماعى ، وكجماعة ذات مصالح مشتركة ، تجمع بين أيديها جزءا كبيرا غير متكافئ من الأرض مصدر الثروة الأساسى بالدولة ، ثم رأس المال الصناعى والتجارى بعدئذ . وكان من بين هذه الطبقة معظم الوزراء ، وأعضاء المجالس النيابية ، وكبار الضباط . بل إن سلطة الحكم استقرت بصفة دائمة حتى ما قبل ١٩٥٢

---

(١) « ثورة ٢٣ يوليو وأصولها التاريخية » د. محمد أنيس ، د. السيد رجب حراز — دار النهضة العربية — ١٩٦٥ — ص ٨٢ .

بين ستة عشر أسرة مصرية من كبار الملاك ، قدمت من أصولها أو فروعها غالبية الوزراء الذين تولوا مقاليد الحكم فى مصر خلال الفترة السابقة . وقد احتفظت هذه الطبقة بمكانتها التقليدية الممتازة فى المجتمع وعزلت نفسها عن باقى المواطنين ، وغدت طبقة أنانية لا تفكر إلا فى نفسها ، ولا تهتم إلا بمصالحها ، ولا تحتفل إلا بأفرادها وحدهم دون سواهم ، ولا تتمسك إلا بالحقيقة الوحيدة التى هى « الأنا » .

بعد هذا كله يمكن لنا القول بأن العلاقات التى كانت سائدة فى هذا المجتمع ، قامت فى المرتبة الأولى بين طبقتين رئيسيتين عمقت الهوة بينهما بشكل مخيف . الأولى تمثل أصحاب الملكيات الكبيرة من الاقطاعيين الزراعيين والرأسماليين الصناعيين والتجاريين والماليين . والثانية تضم الأجراء من العمال الزراعيين والصناعيين وهم المجردون من الملكية . وبين هاتين الطبقتين كانت قد بدأت تولد طبقة وسطى قوامها موظفو الدولة الصغار والأطباء ، والمحامون ، والمهندسون ، وصغار الضباط ، والتجار ، والمثقفون . وقد ظهرت لدى هذه الطبقة نزعات الطموح للصعود والاقتداء منذ البداية حتى تتشبه بالطبقة البورجوازية الكبيرة ؛ مما أوجد بعض صور الانتهازية ، لأنها كانت تحاول بشتى الطرق وأقصرها أن تصل إلى بعض مظاهر الحياة التى تتمتع بها الطبقة العليا من أصحاب رءوس الأموال ، والملكيات الزراعية ؛ وأخطر من ذلك أن هذه الطبقة فى تلك الفترة ، وبالذات فيما قبل الحرب العالمية الثانية ، لم تكن لصغر حجمها ولتميع موقفها بين الطبقتين المتصارعتين قادرة على أن تلعب دورها فى تحقيق فرص التوازن فى المجتمع . أما بعدئذ فانها تطورت ونمت وازداد عددها نتيجة تفاعل عدد كبير من العوامل وخاصة فى أعقاب الحرب العالمية الثانية (١) ، مما مكنها من أن تؤثر فى الحياة الإجتماعية فى مصر ، محدثة بذلك تحولا كبيرا فى مركز الثقل الاجتماعى والسياسى ، حين تجد هذه الطبقة نفسها ندا لا للقوى السياسية الأجنبية وحدها

(١) سيأتى تفصيل ذلك فى الفصل الخاص بالواقعية وحركة المجتمع .

وإنما أيضا لمظاهر القوى الاجتماعية المحلية المسيطرة والتى تمثلت فى كبار الملاك وغيرهم من العناصر المنتمية للطبقة البورجوازية الكبيرة .

بيد أن الفترة التى سبقت الحرب العالمية الثانية فى مجتمعنا لم تشهد من هذه الطبقة ميلا نحو الطبقة المطحونة تاريخيا واجتماعيا واقتصاديا ، وإنما كان ولاؤها الأول والأخير للطبقة البورجوازية الكبيرة ، فكريا ونفسيا وأخلاقيا وفنيا وأدبيا ، كما ارتبطت مصالحها الاقتصادية بمصالح تلك الطبقة إلى حد كبير . وإذا كانت المصائب موزعة على أغنياء الدنيا وفقرائها ، فان هذه الطبقة دائما لا ينالها من المكاره إلا أقلها ، ولا يصيبها من التغيرات ما يصيب هاتين الطبقتين ، بل لقد يقال إن أبناءها لا يعانون الكثير من المتاعب والآلام جسدية كانت أو عقلية مما قد يعانيه أولئك الذين يجرون تلك المتاعب والآلام على أنفسهم بما يتخلل حياتهم من الترف والإسراف والفسق من ناحية ، أو العمل الشاق والحاجة والعناء المتصل من ناحية أخرى ، فهم لا يتعرضون لما يتعرض له أبناء الكتلة العاملة من الشدائد الطاحنة والعذاب المقيم ، وإنما سرعان ما يلهثون وراء الكسب المادى الخاص ، والمصلحة الاقتصادية الذاتية وإن أدى بهم ذلك إلى الانسلاخ عن أهلهم وأصلهم وبيئتهم الاجتماعية الأصلية . ولقد كانت تلك هى سنة هذه الطبقة فى مجتمعنا فى فترة ما قبل الحرب العالمية الثانية ، وإبان الثلاثينيات على وجه الخصوص . وجدير بالذكر أن أغلب الفنانين والأدباء وكتاب القصة القصيرة الذين ينتمون الى هذه الطبقة بذاتها انتماء طبقيا واجتماعيا ، اتسموا بالانفصال عن الطبقات الشعبية الأخرى وبالذات العمال والفلاحين ، تشبثا بقيم البورجوازية الكبيرة ، وتقليدا لها ، ومحاكاة لسلوك أفرادها وقيمهم ، ورغبة عارمة فى العيش إلى جوارها ..

وقد تنبهت إلى هذه الظاهرة مجلة (الأسبوع) وحذرت من التمادى فيها ، وأشارت إلى النتائج التى قد تنجم عنها ، وذلك فى عام ١٩٣٤ ، حيث نجدها تقول : (من دلائل اضطراب المصرى المتعلم وعدم استقراره على خطة واضحة فيما يتعلق بالشئون الاجتماعية والاقتصادية . إنه يهتم بكل مسألة ويتوق

لمعالجة كل مشكلة . ولكن مشكلة الفلاح والعامل لا تفوز من اهتمامه فى الغالب بغير قسط ضئيل . والواقع أنه لا يكاد يتعلم ولا تكاد تتفتح عيناه على نور الحضارة الحديثة ، ولا يكاد يهجر قريته إلى المدن حتى تأخذ بلبه مفاتن الحضر وتقصيه عن أهله وذويه وتقطع الصلة بينه وبين الفلاح والعامل . إنه ينسلخ عنهما ما استطاع ويبذل قصارى جهده فى التقرب إلى من هم أرفع منزلة منه ولا ينفك يقتدى بهم ويقتبس عنهم حتى تحفر الهوة السحيقة بينه وبين أبناء الشعب العاملين المجاهدين . هذه الظاهرة يشعر بها فى مصر كل من أوتى مسكة من العقل الراجح ودقة الملاحظة . ونحن نلفت النظر لخطرين جسيمين يتولدان فى العادة منها . أولهما : أن الانسلاخ عن الشعب مرض إذا أصاب الرجل المتوسط الحال قوض دعائم حياته وهدمها هدما . . أما الخطر الثانى فهو أن الانسلاخ عن الشعب يؤخر الأمة نفسها ويعرقل نهضتها ويفسد عليها مستقبلها ويشل حركات تطورها ، لأنه يضع حاجزا هائلا بين الحاكم والمحكوم ، بين المتعلم والجاهل ، بين الغنى والفقير . فينصرف المتعلم إلى شئون نفسه ويهمل شئون الطبقات العاملة ، أى تلك المجموعة المجاهدة من عمال وفلاحين . لذلك يجب أن نحارب هذا الداء الوبيل حيثما وجدناه ، ويجب أن نتقرب إلى الفلاحين والعمال لا أن نتبرم بهم وننسلخ عنهم وننظر إليهم من عليائنا نظرة احتقار واستخفاف . وعلى كل منا أن يفهم أن لا قيمة للمتعلم إلا إذا رصد علمه وعقله على خدمة هذه الطبقات التى تقوم عليها وحدها عظمة الأمة) (١) .

هذا الرأى التقدمى الذى تعلنه المجلة وتطالب بتطبيقه ، يدل بما لا يدع مجالا للشك على أن المثقفين من أبناء الطبقة المتوسطة ، وأبناء البورجوازية الصغيرة ، فى تلك الفترة ، كانوا منفصلين عن المجتمع ، متعالين على الطبقات الكادحة ، تطلعا إلى البورجوازية الكبيرة ، وأن أحدا من الكتاب والفنانين والأدباء الذين ينتسبون إلى هذه الطبقة لم يكن يعنى بالفلاحين والعمال فيما يصدر

---

(١) انظر افتتاحية « الأسبوع » العدد الثالث عشر — ٢١ / ٢ / ١٩٣٤ — تحت عنوان (الفلاحون والعمال — واجبنا نحوهم) .

عنه من فن أو أدب بأى شكل من أشكال العناية والاهتمام، فقد كانوا يرغبون فى أن يحلوا محل البورجوازية الكبيرة ، أو على الأقل يتشبهون بها فى كل شئ : فى المسكن ، والملبس ، والمأكل ، والتفكير ، والتعليم ، ونوع الحياة التى يحيونها ومظاهر تلك الحياة . ولعل أوضح مثال على ذلك وأبسطه أن طالب الحقوق كان يعد نفسه منذ اللحظة الأولى لالتحاقه بالكلية كى يتسلم أمر وزارة من الوزارات ، محاكاة للبورجوازية الكبيرة التى كانت تدرس القانون إن فى مصر أو فى باريس ، لأنها هيأت نفسها للسيطرة علميا واجتماعيا وسياسيا ، ولأنها تستهدف على المدى البعيد تكوين فئة من القانونيين ، من أبنائها بطبيعة الحال ، لتخدم مصالحها ، ولتكيف الأوضاع الدستورية والقانونية والقضائية وفقا لما ترتضيه هذه الطبقة ، وحرصا على أن تكون هى الحكم فى كل أمر . ومن ثم كان الأقبال على دراسة القانون ليس فقط من جانب هذه الطبقـــة ولكن أيضا وبنفس الدرجة من الأهمية من جانب البورجوازية الصغيرة التى حاولت التشبه بالبورجوازية الكبيرة فى كل شئ .

يضاف الى ما سبق أن صورة الحكم فى مجتمعنا آنذاك ، كانت هى الأخرى مرآة صادقة للأوضاع الاقتصادية والاجتماعية السائدة فيه . فقد أصبحت العلاقة بين الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية ، وبين الأوضاع السياسية فى مرتبة المسلمات .

من ذلك أن عام ١٩٣٣ على المستوى السياسى الداخلى يصادف نهاية حكم إسماعيل صدقى الاستبدادى الديكتاتورى الذاتى . فلم يكن إسماعيل صدقى رجلا شعبيا ذا أنصار قليلين أو كثيرين . بل لعله كان من أبعد الناس عن قلوب الشعب ، ولعله أحد السياسيين القلائل الذين ساء فيهم رأى الشعب إلى حد أنه لم يطمئن قط إلى أى عمل يقوم به أو إلى أى تصرف يؤديه ، أو إلى أية دعوة يدعو اليها مهما تكن صادقة نافعة . ولقد استمر حكم إسماعيل صدقى نحو أربع سنوات ١٩٣٠ — ١٩٣٣ كتمت فيها أنفاس البلاد كتما ، واستفحلت فيها سلطة السراى .

بعد إسماعيل صدقى جاءت حكومة عبدالفتاح يحيى ، ومحمد توفيق نسيم، وعلى ماهر ، والنحاس ، ومحمد محمود ، وعلى ماهر الثانية ، وحسين صبرى ، وحسين سرى ، ثم النحاس ، وأحمد ماهر ، وغيرهم وغيرهم من زعماء الأحزاب وممثليها فى ذلك الحين وفقا للنظام الذى كان سائدا ومتبعا . فقد كانت الصورة البرلمانية للحكم القائم على أساس الأحزاب هى الصورة التى سيطرت على النظم والتشريعات والقوانين المختلفة .

وأضحت الأحزاب الرأسمالية أداة من أدوات إفساد الحياة السياسية لامن أدوات التمثيل النيابى الحق ، وذلك لصالح الفئة المالكة . ومن هنا قام الحكم مؤكدا سيطرة الإقطاع ورأس المال . طبقة قليلة العدد ، والمرتبطة أساسا بالملكية الزراعية والعقارية والصناعية والتجارية هى التى تدير دفة الحكم والسياسة ، إلى جانب تدخل العناصر الأجنبية تدخلا ظاهرا أو مستترا فى تعطيل سير الحياة الديموقراطية ، واستعمالها للانذارات والمؤامرات لتعديل الوزارات وإقالتها .

ولاشك أن تلك الأحزاب كانت سببا رئيسيا من الأسباب التى أدت إلى فساد النظام النيابى ، وإلى فشل النظام الديموقراطى فشلا ذريعا فى البلاد . فالأحزاب فى الدول الديمقراطية الناضجة ، مدارس للمبادئ — مع مراعاة تكوينها الاجتماعى والاقتصادى — ولكل منها فلسفتها الخاصة . أما تلك الأحزاب التى شهدتها حياتنا النيابية فلم يكن لها بهذا الأصل صلة .

وسرى الفساد الحزبى إلى البناء الاجتماعى ، فسارت الأسر الكبيرة توزع أفرادها اللامعين على مختلف الأحزاب حتى يكون لها فى كل عهد ما تستند إليه وما تحقق به نفوذها ورغباتها ، بحيث كانت الوزارات تتغير ، ويجدد البرلمان مرة بعد أخرى ، وثمة أسر بعينها لا يضعف لها نفوذ . وصار الشباب يتهافت على الأحزاب لا عن إيمان بالمبادئ ، ولكن لكى يؤمن مستقبله عن طريق الحصول على وظيفة حكومية أو على منصب فى إحدى الشركات ، (فالانتساب الى الأحزاب أو الانفصال عنها عند هؤلاء القوم هو وسيلة إلى

الوصول إلى مناصب الوزارة فحسب ، ولا يبعد عن هذا الغرض قيد أنملة ! ! وهذا يعطيك فكرة واضحة عن انحطاط الأخلاق السياسية والشخصية فى هذه البيئة من الناس ، وأنهم من العوامل الأساسية لفساد الحياة العامة والخاصة فى البلاد) (١) . والواقع أن هذا الحكم يصدق على معظم الأحزاب التى شهدها مجتمعنا .

فالأحزاب إذن كانت فى الأغلب الأعم أحزابا إقطاعية رأسمالية يقودها ويتزعمها رأسماليون وسياسيون محترفون . وهى أيضا أحزاب رجعية لا تريد تطوير حياة الشعب من النواحى الاقتصادية والاجتماعية والفكرية والثقافية ، ولا ترغب فى تنمية الوعى السياسى حتى لا يستقيظ الشعب فيحاسبها . وهى أحزاب ديكتاتورية ، لا تحد زعماءها سلطة ، ولا يقيد اختصاصهم قانون ، تمثل من مواقعها المصالح الاقتصادية المسيطرة ، وتوجه من مراكزها التشريع الى ما يخدم تلك المصالح ، لأنها ملكت جميع صمامات التوجيه ، إذ بيدها تحت كل الظروف أغلبيتها التى تمكن لديكتاتوريتها الطبقية وتحمى امتيازاتها . ينطبق ذلك على « الوفد » رغم أنه كان قبل سنة ١٩٣٦ أبعد ما يكون عن الحزب السياسى ، وإنما كان « هيئة موكلة عن الأمة للسعى للاستقلال » . إذ أنه خسر شعبيته على المستوى الوطنى بسبب معاهدة ١٩٣٦ ، وبسبب موقفه الاستسلامى المطلق فى حادثة ٤ فبراير ١٩٤٢ . لذلك لم يكن غريبا بعد سنة ١٩٣٦ — وبالذات خلال الحرب العالمية الثانية — أن تتسرب إلى قيادات الوفد عناصر تنتمى إلى كبار الملاك الزراعيين أمثال سراج الدين والبدراوى والوكيل . (وقد ترتب على ذلك صراع داخل الوفد بين العناصر التقليدية التى تنتمى إلى الطبقة المتوسطة والتى تعتبر نفسها صاحبة الحق أصلا فى قيادة الوفد (أمثال عبدالفتاح الطويل) وبين العناصر شبه الاقطاعية الجديدة الأمر الذى هدد الوفد بالتمزق الشديد . ولكن النتيجة الأكثر خطورة كانت

---

(١) « فى أعقاب الثورة المصرية » — عبدالرحمن الرافعى — ج ٢ — ط ١ ص ١١٢ . وانظر أيضا (على هامش السياسة) للدكتور حافظ عفيفى — طبعة دار الكتب المصرية ١٩٣٨— ص ٧ فى معرض حديثه عن الأحزاب .

اتساع الهوة السحيقة بين قيادة الوفد الجديدة ، وبين القواعد الجماهيرية للوفد) (١) . فقد كان توقيع معاهدة ١٩٣٦ من العوامل التى أضعفت الوفد ، فبدأ نفوذه فى السيطرة على الحركة الوطنية يتدهور . ولما كان الوفد يمثل اتجاها ليبراليا بورجوازيا ، فان معاهدة ١٩٣٦ وتدهور نفوذ الوفد ، أدى إلى ظهور تيارات سياسية فى أقصى اليمين ذات الاتجاه الفاشستى مؤيدة من الرأسمالية الاحتكارية ، وتيارات سياسية فى أقصى اليسار ممثلة فى نشاط جماعات ماركسية متخبطة . وأهم من ذلك كله أن معاهدة ١٩٣٦ أتاحت للبورجوازية المصرية بمختلف أجنحتها نوعا من النفوذ السياسى والتطور الاقتصادى . ولما كانت البورجوازية المصرية قد ساومت الاستعمار الانجليزى فى تلك المعاهدة ، فان الفترة الواقعة بين الحربين العالميتين اتسمت بسمة على جانب كبير من الأهمية بالنسبة لموقف البورجوازية المصرية واتجاهها . فقد احتدم الصراع بين أجنحتها المختلفة حول السلطة وكانت هذه الأجنحة رجعية وأكثر تمثيلا للرأسمالية المصرية المتجهة نحو الاحتكار والتعاون مع الرأسمالية الأجنبية . .

هذه هى الصورة العامة لمجتمعنا المصرى حتى أواخر الثلاثينات ، من زواياه وجوانبه الاقتصادية والاجتماعية والسياسية ، وهى جوانب مترابطة ومتحدة ، كل جانب منها يؤثر فى الآخر ويتأثر به . وكنتيجة طبيعية لتفاعل تلك الأوضاع ، عاش مجتمعنا آنذاك حياة اجتماعية تضغط عليها مشكلة الفقر ، وتستند إلى علاقات تميزت بالتناقض الطبقى العميق ، وبسوء توزيع الدخول والثروات . فلم تكن مصادر الثروة موزعة بين جمهرة الشعب توزيعا عادلا ، وإنما وصل سوء توزيعها إلى حد كانت تملك فيه أقلية محدودة كل أسباب الثراء والغنى ، بينما الأكثرية الساحقة لا تملك إلا أن تبيع جهدها وعرقها لقاء أجر زهيد . مجتمع تضيع فيه قوى الشعب الفاعلة ، وتتوه فى متاهاته

(١) « ثورة ٢٣ يوليو وأصولها التاريخية » - د . محمد أنيس ، د . السيد رجب حراز . دار النهضة العربية ط ١ ١٩٦٥ - ص ١٥١ .

الطبقية جماهيره الكادحة . فما تريده تراه يبتعد عنها ، وما ترفضه تجده يقترب منها ، ويضغط عليها ، يكاد يخنق أنفاسها ، وما كان ليتردد لو استطاع . الماضى وراءها يشحب ، والحاضر شك ، والمستقبل ضباب . ذلك أن المجتمع المصرى كله كان فريسة متناقضات تضغط عليه من الخارج ، وتتصادم فيه من الداخل ، وترجه حركتها رجا عنيفا يكاد يهدم كيانه . كان مجتمعا يدور حول نفسه ، يبحث عن طريق ، وكل طريق أمامه يبدو مسدودا ويريد مخرجا ، وكل باب يصادفه يجده محصنا بأقفال من حديد .

وضرورى أن يقف الدارس لاتجاهات الأدب المصرى فى هذه الفترة عند كل جانب من هذه الجوانب على حدة ، ليتعرف إليها بدقة ، ويدرسها بالتفصيل لأنها تفيده إلى حد كبير جدا فى تحليل ونقد وتفسير اتجاهات الكتاب ، ولأنها داخل إطار المجتمع تشكل المناخ العام الذى يتنفس فيه الكتاب ، وبه يتأثرون ثم من خلاله يعبرون . فضلا عن أن معرفة كل ما يتعلق بمجتمعنا اقتصاديا واجتماعيا وسياسيا وفكريا وفنيا ، تهيىء للباحث الفرصة العلمية للاجابة عن السؤال الضرورى والملح : هل صورت فنون الأدب المصرى مجتمعنا بصدق وواقعية وإخلاص أم لا ؟ ! ! .

وليس من شك فى أن الصحافة من ناحية ، وكتابات بعض الدارسين الاقتصاديين والاجتماعيين والسياسيين المعاصرة لتلك الفترة ، استطاعت مجتمعة أن تضع بين أيدى الباحثين فى هذا المجال صورة دقيقة الملامح لمجتمعنا ، وذلك رغم ما كانت تعانيه الصحافة من ضياع حريتها ، وافتقادها فى كثير من الأحيان لحرية النقد ، لا لمجرد القوانين الصارمة التى وقفت بالمرصاد لحرية النشر ، وفرضت بالتشريع محظورات ترتفع على النقد ، وإنما لطبيعة التقدم الآلى فى مهنة الصحافة ذاتها ، إذ أحدثت أثرا لا يقل فى ضرره عما أحدثته قوانين القمع والكبت .

من ذلك مثلا أن مجلة (اللطائف المصورة) تطالعنا فى عددها الصادر يوم الاثنين ١٠ يوليو ١٩٣٣ بمقال عنوانه (إسراف الحكومة فى مرتبات

الوزراء) وتضع تحته مجموعة أخرى من العناوين الفرعية (مرتبات فاحشة لا تقاس بها مرتبات وزراء فرنسا — الفلاحون وأرباب الصناعات يموتون جوعا والوزراء والموظفون ينعمون بمرتبات ضخمة) وكلها تدور حول نقد الأوضاع الطبقية الموجودة ، والاشارة إلى الامتيازات التى ينعم بها البعض ، ويحرم منها السواد الأعظم من الشعب . ويقف المقال عند كل طبقة من طبقات المجتمع المصرى ، ويحاول دراسة حياتها الاقتصادية والاجتماعية ، ومدى علاقتها بغيرها من الطبقات الأخرى . وترى المجلة (أن الحكومة التى فكرت فى عدم شراء حلاوة المولد من دمى وعرائس وسرايات وألعاب مختلفة ووفرت ثلاثة آلاف جنيه فى العام فى مقدروها أن تردفه بقرار آخر توفر به ثلاثة ملايين جنيه فى العام إذا هى بدأت بمرتبات أصحاب المعالى . . ولا خوف على أصحاب المعالى فكلهم والحمد لله أغنياء ومن ذوى الضياع والعزب والأباعد والحدائق ، وفى مقدورهم أن يتنازلوا عن مرتباتهم بأجمعها ليقتدى بهم كل غنى من موظفى الدولة) (١) .

وتطالعنا هذه المجلة بين حين وحين بمقالات من هذا النوع الذى ينحو منحى النقد الاجتماعى ، وتظل محتفظة بهذا الطابع زمنا ، فاذا بنا نقرأ فى منتصف إحدى صفحات عددها الصادر فى يناير ١٩٣٦ إعلانا إلى القراء يطالبهم بأن يمدوا المجلة بالأفكار التى تهم الرأى العام وتفيد المجتمع ، وأن يبعثوا اليها بصيحاتهم الحرة وآرائهم الجريئة التى تستهدف تقويم المعوج ، من أجل مصلحة طبقات الشعب : (إلى الرأى العام المصرى ! ! . . إلى العقول الحرة الصريحة . . نطلب تقويم المعوج ! . . نطلب إصلاح المجتمع !. نطلب شكاوى وانتقادات المفكرين) .

ونقرأ للأستاذ سلامة موسى مقالا علميا تحليليا يتناول فيه الأسباب الحقيقية التى تقود العامل المصرى ، والفلاح المصرى ، إلى الانهيار التام ،

---

(١) « اللطائف المصورة » — العدد ٩٦١ — السنة التاسعة عشرة — ص ٥ .

اقتصاديا واجتماعيا ونفسيا ، ويقارن بين حالة كل من العامل والفلاح فى مصر ، وبين نظرائهما فى أوربا ، ويقنن لما يجب أن تكون عليه حياتهما (١) .

ونعثر كذلك على بعض الدراسات المطبوعة فى كتب مستقلة ، نشرت هى الأخرى إبان تلك الفترة ، نذكر منها : (الاصلاح الاجتماعى فى مصر) مصطفى الحفناوى ١٩٣٣ ، (مبادئ الاشتراكية) عصام الدين حفنى ناصف ١٩٣٣ ، (العمل والعمال فى مصر) حسنى الشنتناوى ١٩٣٥ ، (الوطن فى خطر) محمد سليمان ١٩٣٦ ، (وسائل تحسين حالة الفلاح اقتصاديا) على إسلام ١٩٣٧ ، (الملكية الريفية الصغرى كأساس لإعادة بناء الكيان الريفى فى مصر) خليل صبرى ١٩٣٨ ، (سياسة الغد) مريت غالى ١٩٣٨ ، (بعض مشاكل العمل فى مصر) عبدالمنعم ناصر الشافعى ١٩٣٩ ، (خطرات عن عيوب الحكم فى مصر) حسن الجداوى ١٩٣٩ . وغير ذلك من البحوث والدراسات الفردية التى تصدت لدراسة مجتمعنا إما من الناحية السياسية أو الاجتماعية أو الاقتصادية وقد حاولت كل منها وضع الحلول الممكنة لاصلاح وتقويم المعوج تقويما جزئيا ، بمعنى أن هذه الدراسات لم تتناول مجتمعنا تناولا كليا شموليا ، وإنما اقتصرت على الوقوف عند بعض جزئياته وتفصيلاته ، ومن ثم جاءت المقترحات والآراء والحلول التى تصورتها وخططت لها حلولا جزئية إصلاحية ، لا ترقى إلى مستوى الثورة الشاملة على كل الأوضاع والعلاقات والنظم والتشريعات الموجودة ، بهدف تغيير الواقع الفاسد كلية إلى واقع جديد كل الجدة ..

ولعل هذا هو السبب الرئيسى فى كون هذه الكتابات لم تؤثر تأثيرا قويا فى نفوس القراء بعامة ، والكتاب بخاصة ، لأن كلا منها حصر نفسه فى إطار جزئية من الجزئيات ، وتعرض لها بشكل مسطح دون ربطها بغيرها من الجزئيات التى تتفاعل معها ، وتؤثر فيها أو تتأثر بها . وهو ما نجد له نقيضا

---

(١) «مجلة كلية الحقوق» — العدد الأول — السنة الثامنة — ١٥ يناير ١٩٣٥ — مقال (تاريخ حركة العمال فى مصر) .

فى فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية ، إذ ساعدت دراسات وبحوث الاقتصاديين والاجتماعيين فى تبصير الكتاب والأدباء بالواقع الاقتصادى والاجتماعى تبصيرا علميا ، وتفسيره تفسيرا لا يخلو من الدقة والموضوعية والإحاطة به إحاطة كلية ، والنظر اليه بوجهة نظر مستوعبة شاملة .

ومهما يكن من أمر فان هذه المرحلة الحضارية من تاريخ مجتمعنا سادها مناخ لا ديموقراطى فى السياسة ، وفى الاقتصاد ، وغلب عليها قهر استعمارى بغيض ، وسيطرت فيها قلة قليلة على مستقبل ومصالح كثرة غفيرة ، وتمكنت من أن تصبغ كل شيء بصبغتها هى ، وتلونه بالألوان التى ترغب فيها . وبمثل ما حاكت البورجوازية الاستعمار والتفت حوله ، وسعت جاهدة لإرضائه ، فانها وجدت نفسها على المستوى الأدبى والفنى فى حاجة ماسة الى استيراد أدوات نهضتها من الغرب المتغلب ، ثم لا تنسى فى الوقت نفسه أن تستلهم روحها من الماضى ، وهى فى كلتا الحالتين تجد نفسها محاصرة فى مأزق السلبية والتبعية ، لأنها تعانى من ويلات التخلف الحضارى ، والتبعية السياسية والاقتصادية ، والاسلوب اللاديمقراطى فى الحكم ، الذى لا يتيح للكاتب أن يواجه الواقع مواجهة حرة مباشرة . ومن هنا تكون إيجابية الفنان الوحيدة هى فى أن يتجه نحو العالم الرومانسى يهيم فى وديانه وسماواته العليا ، دونما اتصال بالعالم الخارجى ، ومن غير تفاعل مع الواقع .

فى ظل هذا المناخ الحضارى المتأزم بين القيم القديمة والعلاقات الاجتماعية الجديدة ، وفى إطار لقاء غير ودى على الاطلاق مع أوربا ، وفى ظل أرضية بلا تراث حقيقى للمذاهب الفنية ، وتحت ضغط التخلف الحضارى وعنفوانية الحكم اللاديمقراطى ، ولدت الرومانسية واستقبلها مناخنا الخاص استقبالا حارا ، لأنها تعبر عن أزمة التناقض بين القيم والعلاقات الاجتماعية الجديدة ؛ وهى الأزمة الرئيسية فى حياة مجتمعنا إبان تلك الفترة ومن ثم « كانت

الرومانسية استجابة تلقائية عفوية لمرحلتنا الحضارية » (١) ونتيجة طبيعية لاتحاد تلك العوامل مجتمعة ، مما أتاح الفرصة للاتجاه الرومانسي كى يملأ اتساع المرحلة ، ويغلب على الفن والأدب شعرا ونثرا . وخاصة أن هذا الاتجاه كان قد صادف هوى فى النفوس فى أول القرن ، وطوال العشرينات ، وهو ما عبر عن نفسه فى مقتبسات المنفلوطى الدامعة « لبول وفرجينى » و « ماجدولين » ، وفى ترجمات أحمد حسن الزيات لرواية جوته (آلام فرتر) و (بحيرة) لامارتين ، وفى تعريب محمد عوض محمد للجزء الأول من (فاوست) لجوته . فى الوقت الذى كان يوسف وهبى ، وجورج أبيض ، وروز اليوسف ، وفاطمه رشدى ، يمثلون أمام جمهور بالغ الحماسة (لويس الحادى عشر) لكازيمير دى لافينى ، و (سيرانو دى برجراك) و (النسر الصغير) لأدمون روستان ، و (غادة الكاميليا) لاسكندر دوماس الابن الى جانب طوفان من الميلودرامات العبوس مترجمة كانت أو مقتبسة أو مصنوعة محليا » (٢) . ويجب أن نضع فى اعتبارنا طبيعة الشعر العربى ، وهو الفن الأساسى فى البيئة العربية منذ العصر الجاهلى ، وهى طبيعة غنائية قريبة من الرومانسية . فالاستعداد لتقبل الرومانسية كامن وموجود .

وليس غريبا أن تولد جماعة (أبولو) فى الثلاثينات أيضا وفى هذه الظروف بالذات ، فتتكون من شباب الشعراء الموهوبين ، وكهول الأدباء الساخطين على التقاليد الأدبية الجارية ، وإذا بها منذ إصدار المجلة فى سبتمبر ١٩٣٢ يتوافد عليها فى كل عام رهط من الشعراء الرومانسيين الذين يدينون بالمذهب الفنى ، ويتمردون على شعراء التقليد ، وعلى شعراء الفكرة ، ويلتفون حول مبدأ الحرية ، والطلاقة ، ويستهدفون الاعراب عن نوازعهم وخلجات نفوسهم فى شعر دافق العاطفية ، محركه الأول الحماسة ، وقوامه

---

(١) « الفانتازيا الفاجعة » — مقال للأستاذ غالى شكرى — مجلة (القصة) — العدد ١٤ — فبراير ١٩٦٥ — ص ٥٨ .

(٢) « الأدب والثورة » — د. لويس عوض — دار الكاتب العربى ١٩٦٧ — ص ١٨٠ .

الوجدان . فقد كان الشعر الذى صدر عن جماعة (أبولو) شعرا رومانسيا فى خامته الفنية ، وطريقة بنائه على حد سواء . وكانت المأساة تفوح رائحتها من بين قصائد على محمود طه ، وإبراهيم ناجى ، ومحمود حسن إسماعيل .

وبذلك تعد مجلة (أبولو) متحفا للاتجاه الرومانسى فى الشعر ، مما جعل القلوب والأسماع والأذهان تألف كل ما هو عاطفى ، وجدانى ، شعورى خيالى ، وكان هذا هو مطلب المرحلة وطابعها فى آن معا ، وأغلب الظن أن معظم الذين ساهموا فى هذه المجلة بشعرهم كانوا يحفلون بقضاياهم الشخصية لاقضايا المجتمع ، ويلجئون إلى صروح الخيال يبنون فيها عوالم سحرية من الجمال النورانى ، ويحلمون أحلامهم البراقة ، وينسجون دنيا غريبة مثالية من الرؤى العجيبة . وقد يجدون ألمهم وعذابهم فى الحب ، ويودون أن يفنوا فى موت مريح تارة ، وطورا يلجئون إلى الطبيعة يبثونها أوجاعهم ، ويتناجون مباهجها ، ويرون فى نخيلها واكواخها موئلا يحميهم من كل ما يحيط بهم كما كانوا يتوهمون أو يتصورون . غير أن الاطار العام الذى دار فى فلكه شعر هذه الجماعة الرومانسية هو التصوير الحاد لعاطفة الحب ، والتعبير عن أحاسيس فردية خالصة لا ترتبط ارتباطا وثيقا بالجذور الاجتماعية وبقضايا الناس فى حياتهم اليومية .

ويظل الاتجاه الرومانسى شاغلا مرحلة الثلاثينات بكاملها فى خط طولى ، لم يمنح لغيره فرصة التعبير المستقل ولم تتسع المرحلة لعدد من التيارات والاتجاهات كى تتصارع فيما بينها بحرية ، وتثمر تيارات جديدة لا تلبث أن تتوالد هى الأخرى . فان المناخ غير الصحى سياسيا واجتماعيا لم يسمح بهذه الصورة الحيوية المتحركة . وبالتالى أصبح الانتاج الأدبى يسير فى حركة تلقائية ، مفتقرا فى الغالب إلى عنصر التجريب ، ومتأثرا بتوجيهات لا علاقة لها بالفن على الاطلاق . وقد يكون لهذه الظاهرة جذورها المتأصلة فى حياتنا . ذلك أن مجتمعنا المصرى كان مجتمعا سكونيا نتيجة لاعتماده على وحدة انتاج ثابتة هى الزراعة ، وكذلك لارتباط تجارته وسياسته بالاستعمار ، ولهذا لم يكن

وجدان من يعيشون فيه يشعر بحاجة إلى التغيير ، فالفلاح يشقى كالدواب ويجيء بمحصول معروف ، والإنجليز يشترون القطن ، والدنيا كلها بخير . فليس ثمة ما يدعو — والحالة هذه — إلى التفكير ، والشعور بالقلق الذى يعانيه كل من يحس بأن الواقع أضيق من أحلامه وأفكاره وأمانيه . وينتهى الأمر بالأديب أو الفنان إلى العزلة ، والتقوقع فى داخل « الأنا » الفردية والدوران فى مكانه لا يحيد عنه قيد أنملة .

فابراهيم ناجى على سبيل المثال أصر على المضى حتى آخر حياته فى مذهبه الرومانسى ، وشعره المسرف فى العاطفة ، بما فيه من تقديس للمرأة غير طبيعى عند من كان فى مثل سنه وظروفه الاجتماعية التى كان لابد أن تهيىء له كثيرا من الاكتفاء العاطفى فى هذه الناحية . وكذلك محمود حسن إسماعيل ، وصالح جودت ، وأبو شادى ، وعلى محمود طه ، وغيرهم من الشعراء الرومانسيين .

وجدير بالذكر أن الدكتور أحمد زكى أبو شادى ، أصدر هو الآخر مجلته (أدبى) واحتفلت بدورها بالشعر الرومانسى ، واهتمت بالرومانسيين وكل من يتصل بهم عموما . كما أنه فى الفترة من ١٩٣٣ إلى ما قبل قيام الحرب العالمية الثانية بقليل ظهرت مجموعات كثيرة من دواوين الشعر الرومانسى الفردى الخالص . وكانت الصحف والمجلات تحتفل به ، وتمجده ، وتفسح له صدر صفحاتها . وكانت صحيفة (الأهرام) تنشر أكثر من قصيدة فى صفحة (الآداب والعلوم والفنون) .

بل إن الدكتور طه حسين نشر قصيدته النثرية الروائية الرائعة (دعاء الكروان) أول ما نشر فى ١٩٣٤ بمجلة « الفجر » (١) .

---

(١) « الفجر » — العدد الرابع — ١٥ سبتمبر ١٩٣٤ — ص ١١ .

ولا يقف طغيان الاتجاه الرومانسى عند حد الشعر وحده ، وإنما يتمثل بشكل أو بآخر فيما ظهر عند بعض الكتاب من اهتمامهم بالماضى ، وعودتهم إلى التاريخ القديم ، واستلهامهم إياه . ويدل على هذا من بعض الوجوه ما نلاحظه عند « حبيب جاماتى » فى قصصه التاريخية التى دأب على تقديمها تحت عنوان « تاريخ ما أهمله التاريخ » . وما تبدى لدى كل من « محمد فريد أبو حديد » و « إبراهيم رمزى » و « على الجارم » و « محمد سعيد العريان » من شغفهم بالتاريخ وانشغالهم به ، مبتعدين فى الزمان والمكان ، متناسين حقائق عصرهم التى تنبع من أناس يستمدون مقوماتهم من حركة التاريخ والتطور ، ومن وحى البيئة والعصر .

وتظهر كتابات الدكتور طه حسين ، والدكتور محمد حسين هيكل ، عن محمد صلى الله عليه وسلم فى هذه الفترة أيضا . فقد بدأ الدكتور طه حسين ينشر (على هامش السيرة) فى مجلة (الرسالة) ١٩٣٣ ، وما لبث أن أصدره فى كتاب بعد ذلك . وكان محمد حسين هيكل — الذى كتب (زينب) أثناء وجوده بفرنسا ، واطلع على روائع الرومانسية — قد بدأ يكتب (حياة محمد) ويذيع ما يكتب فى (السياسة الأسبوعية) منذ ١٩٣٢ حتى استوى كتابا أخرجه ١٩٣٥ . بل إنه أتبع ذلك الكتاب بكتابه الإسلامى الثانى (فى منزل الوحى) ١٩٣٦ ، وهو الكتاب الذى ألفه بعد زيارته للأراضى الحجازية المقدسة . وفيه يعلن توبته عن التطرف فى الاتجاه الى الغرب واستدبار الشرق ، ويؤكد أن المذهب الذى اهتدى اليه أخيرا بعد تجارب متعددة هو (وجوب ربط الحضارة المصرية الحديثة بالحضارة العربية القديمة ، ولزوم استلهام الفكر والأدب المعاصرين للفكر والأدب الإسلاميين لأن التراث الروحى للعروبة والإسلام ، هو أنسب ما يمكن أن تستلهم الروح المصرية التى لم تنفصل عن ماضيها فى العروبة والإسلام) (١) .

---

(١) « تطور الأدب الحديث فى مصر » — د . أحمد هيكل دار المعارف — ص ٢٨٦ .

ومن دلائل الاضطراب والقلق فى أدب هذه المرحلة وفنها وفكرها ، أن الانفعال المتحمس لماضينا وتراثنا قد شابه انفعال غزير آخر نحو الحضارة الغربية . فالذين ينادون بالشخصية المصرية والحضارة المصرية واستلهام التراث ، هم أنفسهم الذين يقومون بالدعاية للثقافة الأوربية ، ويعلون من شأنها ، ويتخذون منها مثلا أعلى ، مما أدى إلى أن يختلط الماضى بالحاضر بالمستقبل فى بوتقة رؤية غائمة تستشعر الحزن والأسى على الماضى جنبا إلى جنب مع إمكانيات الفرح فى المستقبل . وقد عبرت الرواية منذ هيكل إلى نجيب محفوظ عن ذلك الصراع وتلك الرؤية .

هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى فقد كان لاتصال بعض الأدباء بالثقافة الأوربية أثره فى زيادة حدة الصراع بين القديم والجديد فى نفوسهم ، فهم لم يجدوا فى الثقافة العربية ما يملأ فراغ نفوسهم ، واعتبروها جزءا من عالمهم الذى يرغبون فى التخلص منه . وبوحى من الثقافة الغربية واندفاعهم إليها أصبح تفكيرهم مرتكزا على تصور لمجتمع مثالى لا يستمد قيمه من الواقع ولكنه يستمدها من الحضارة الغربية ، التى أصبح مجتمعهم بالقياس إليها مرفوضا متخلفا . وكان النتاج الطبيعى للصراع بين أفكارهم المثالية المستمدة من الثقافة الغربية وواقع مجتمعهم من ناحية ، وبين أفكارهم التى تعيش فى عقولهم ، وعواطفهم المرتبطة بواقعهم وتراثهم أنهم وجدوا أنفسهم ضحية للحيرة الشديدة والألم العميق والتمزق . وتجسد هذا فى أدبهم الذى خلفوه وبخاصة رواياتهم التى تتصل اتصالا مباشرا بحياتهم ومشاكلهم الذاتية بحيث أصبحت هذه الروايات مرتبطة بفن الترجمة الذاتية . إذ تبدو فيها ظاهرة عجز هؤلاء الأدباء عن الانتماء لواقع مجتمعهم ، ورفضهم قيمه ومثله ، وعدم قدرتهم على التعاطف معه ، بقدر ما تتجلى سمة الإحساس المفرط بالذات ، والتى تظهر فى موقفهم من الحياة والإنسان ، فهم ينزعون إلى تصوير الحياة بصورة كئيبة ، ويكثرون من إساءة الظن بالإنسان وقيمه ومثله ، وينزعون إلى

هدم هذه القيم والتشكيك فيها . كما تظهر فى تعبيرهم عن إحساسهم الدائم بالغربة ورغبتهم فى الظهور بمظهر متفرد ، وشعورهم بالوحدة والقلق ورغبتهم فى العزلة ، ويأسهم وشكواهم من عجزهم عن تحقيق آمالهم (١) .

بمعنى أن ظهور فن التراجم الذاتية التى يترجم ويؤرخ فيها الأديب لحياته الخاصة ، ويكتب عن نفسه ، ويسجل هموم « ذاته » المتفردة ، ويفرض على القارئ آلامه ومشكلاته ، ويقف به عند حدود « أناه » الذاتية ، كان نتيجة لظروف المرحلة الحضارية التى مر بها مجتمعنا فى الثلاثينات . فضلا عن رغبة الأدباء فى الشعور باستقلال الشخصية والإحساس بالحرية الفردية التى لم تكن تهيؤها ظروف المجتمع السياسية والاقتصادية والاجتماعية ، فاضطروا إلى محاولة تأكيد ذواتهم فى أعمال روائية وقصصية وأدبية اتخذت من ذوات كتابها محاور أساسية تدور فى فلكها . وهكذا وجدت (الأيام) التى نشرت أولا مقالات ، ثم (أديب) للدكتور طه حسين ١٩٣٥ و« عودة الروح » ١٩٣٣ ، « يوميات نائب فى الأرياف » ١٩٣٧ ، « عصفور من الشرق » ١٩٣٨ ، لتوفيق الحكيم ، « سارة » ١٩٣٨ لعباس محمود العقاد ، المناخ الملائم والجو الصحى المناسب ، كى تتنفس فى حرية وانطلاق ، فى ظل هذه المرحلة الرومانسية من تاريخ أدبنا المصرى الحديث ... واستتبع ذلك أن يستقر فى نفوس الأدباء والفنانين اعتقاد بحرية الأديب فى تناول موضوعه ، دون خضوع لأى قيد اجتماعى أو سياسى أو دينى أو أخلاقى ؛ وذلك لأن حرية الأديب تكفل له حرية الانطلاق إلى ما يريد من آفاق بجناحين قويين دون أن تثقلها أثقال من أى نوع ، حتى يستطيع الأديب أن يكون مبتكراً ومجددا . وعلى هذا النحو جردوا العمل الفنى من أى مضمون اجتماعى ،

---

(١) « تطور الرواية العربية الحديثة فى مصر » ـــ د . عبدالمحسن طه بدر ـــ دار المعارف ط ١ ١٩٦٣ ص ٢٨٩ .

وجعلوا شكله غاية فى ذاتها ، فالفن عندهم لا يعكس صورة الحياة ويفسرها ويحللها ويدفع إلى تغيير الواقع . ولكنه يعبر فى المرتبة الأولى عن إحساس الفنان وحده دون غيره من الناس ؛ (فالأدب ليس وسيلة ولاينبغى أن يكون وسيلة ، والأديب لا ينشىء أدبه ليحقق هذا الغرض أو ذاك ولا ليبلغ هذه الغاية أو تلك ، وإنما الأدب غاية نفسه والأديب يكتب لأنه لا يستطيع إلا أن يكتب) (١) .

والواقع أن هذا المفهوم الرومانسى للأدب لم يجد من يتصدى له بالنقد والمعارضة ، نظرا لغلبة الاتجاه الرومانسي وقوته فى الثلاثينات من هذا القرن ، حتى إذا ما اقترب منتصف القرن العشرين ، وحصلت الدول العربية على استقلالها الواحدة تلو الأخرى ، وانتشر الوعى الاجتماعى بين الجماهير الكادحة بانتشار الثقافة إلى حد ما ، أخذت الرومانسية وما سار فى أعقابها من رمزية وسريالية تذوب شيئا فشيئا ، وتتلاشى فى موجة الواقعية التى نمت وسادت كتيار أكثر حدة وملاءمة لمرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية . عندئذ اتضحت نظرة المؤمنين باخضاع التجربة لفكرة ذاتية فردية بحتة ، وأولئك الذين يحكمون على العمل الفنى بانطباعات الناقد الشخصية ، فلا يهمهم أن يرى الناقد العمل الفنى كما هو على حقيقته ، وكل ما يعنى الناقد فى العمل الفنى أنه وسيلة تمكنه من التعبير عن أحاسيسه الخاصة وآرائه الذاتية . أولئك الذين ينطبق عليهم قول « أناتول فرانس » « إن النقد هو مغامرات الروح بين الأعمال الأدبية الكبرى » وقول « أوسكار وايلد » : (إن النقد الحقيقى ليس إلا تعبيرا عما يجول بنفس الناقد بصرف النظر عن العمل الأدبى الذى ينقده) (٢) .

---

(١) « خصام ونقد » — د. طه حسين — دار العلم للملايين — بيروت ط ١ — ١٩٥٥ — ص ٥٨ .

(٢) « مقالات فى النقد الأدبى » — د . رشاد رشدى — مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٦٢ — ص ٥ .

فالناقد الرومانسي لم يكن يرى فى العمل الفنى قيمة يهمه الكشف عنها ، إذ أن قيمته كانت تتمثل فيما يستطيع العمل الفنى أن يثير فى نفس الناقد من أحاسيس وانطباعات . وهذا الابتعاد عن التجربة فى ذاتها من السمات الرئيسية للرومانسية التى تبعد الأدب والفن عن معترك الحياة ، وتجرده من كل مضمون فكرى أو اجتماعى يكشف الواقع ، ويبرز الحقائق ، ويفسر المخبوء ، ويدفع الانسان إلى تغيير واقعه المر الأليم .

وراح البعض يهتم بالأسلوب ، على أنه مظهر الأدب ، وفى جماله جمال الأدب ، بحيث تصبح المقاييس الأسلوبية هى المعتمدة فى دراسة الأدب ونقده ، كما يذهب إلى ذلك الدكتور طه حسين الذى يقول : (ونحتفظ بالمقاييس التى احتفظنا بها دائما فى نقد ما ينتج الكتاب والشعراء : صحة المعنى ، واستقامته ، وطرافته ، وجودة اللفظ ونقاؤه وارتفاعه عن الركاكة والإسفاف على أقل تقدير) (١) . فالمسألة هنا متعلقة أساسا بالشكل وحده ، بل باللغة وما يتصل بها ، بصرف النظر عن كل ما يدور حوله النص ، والمؤثرات الخارجية على منشئه والظروف المحيطة به ، وتفاعله معها ، أو تجاهله لها ، ومدى سلبيته أو إيجابيته ، ثم إلى أى حد استطاع الانفلات من أسر الذات الفردية ، ورغبات الأنا وكل ما يمت إليها بصلة ، إلى الجماعة ككل ، وجوها العام ومحيطها الشامل ، وقضاياها الموضوعية ؛ وإنما حسب العمل الأدبى عندهم أن يكون الكلام فيه جميلا ، فحيثما وجد الجمال فى الكلام كان الأدب ، وحيثما خلا الكلام من هذا الجمال كان ما شئت أن يكون . (وإنما الشئ الذى لا يمكن أن يكون فيه شك هو أن الكلام لا يكون أدبا حتى يوجد فيه هذا الجمال الذى تجده فيما تنتجه الفنون الجميلة الأخرى ، وليكن موضوع الأدب بعد ذلك ما يكون ، ليكن فى الأرض أو فى الجو أو فى نفس الإنسان

---

(١) « حديث الأربعاء » ـ د . طه حسين ـ دار المعارف ـ ج ٣ ـ ص ١٩٧ .

وأعماق الضمير ، ليكن موضوعه جميلا أو قبيحا ، محببا أو بغيضا ، فليس يعنيني من الأدب إلا أن يحدث في نفسي ما يحدث الأثر الفني من الشعور الرفيع بالجمال) (١) .

وكأني بوجهة النظر الرومانسية هذه تريد أن تحيي الطريقة المنفلوطية ، التي كانت تعني بإشراق الديباجة ، وروعة البيان ، والاحتفال بالصياغة ، وإن جهد أعلام هذا الاتجاه الأسلوبي في أن يضيفوا إلى ثقافتهم العربية القديمة ثقافة أوربية واسعة ، وفي أن يتجاوزوا مرحلة المنفلوطي ، ويتجنبوا العيوب والأخطاء التي تردى فيها المنفلوطي ، على اختلاف بينهم في الدرجة ، والطابع ، والسمات الشخصية ، كما نرى ذلك عند كل من الدكتور طه حسين وأحمد حسن الزيات ، ومصطفى صادق الرافعي ، ثم محمد سعيد العريان ، ومحمد عبدالحليم عبدالله ، والدكتور سعيد عبده ، وثمة قاسم مشترك أعظم عند معظم كتاب القصة والرواية الرومانسية في مصر ، أنهم جهدوا في أن يجعلوا أسلوبهم مشرقاً ، ولغتهم موسيقية ، ينتخبون ألفاظها انتخاباً ، ويحرصون على أن يكون لها وقع نفسي وشعوري خاص ، وقد صرفهم احتفالهم باللغة في حد ذاتها عن المضمون أو الموضوع الأساسي للقصة ، وكأن الأسلوب واللغة واللفظة والكلمة هي كل القصة ، أو هي الغاية في القصة . ونلمح ذلك عند الرومانسيين جميعاً مع اختلاف في درجة الاهتمام والانشغال بالأسلوب كغاية — عند يوسف جوهر ، ويوسف حلمي ، ومحمد أمين حسونه ، وحبيب توفيق ، وشعبان فهمي ، وإبراهيم ناجي ، وصلاح ذهني ومحمد أحمد شكري ، وعبدالعزيز عمر ساسي ، وحلمي مراد ، ويوسف السباعي ، وحسن فتحي خليل ، ونقولا يوسف وغيرهم .

---

(١) «خصام ونقد» — د . طه حسين — دار العلم للملايين — بيروت ط ١ ١٩٥٥ — ص ٨٥ .

لكن عملية تفسير الأدب بجملة قواعد ثابتة يلتقى معظمها حول « اللغة » أو « الأسلوب » أو « الجمال » لاتؤدى إلا إلى تثبيت مفهوم معين يظل وضعه قائماً متحجراً على الدوام ، بمثل ما تسعى الطبقة البورجوازية الكبيرة ، صاحبة رأس المال والأقطاعيات ، إلى تثبيت مكانتها ووضعها ونفوذها وملكياتها وقيمها وأخلاقياتها ونظمها المحققة لمصالحها الخاصة بها هى . وفى هذا بعد كبير عن الواقع الذى لاتقف حركته عند حد ، والذى تعتمل فى جوانبه صراعات متعددة ينفى بعضها البعض ، ويقود بعضها الآخر ، وهكذا وهكذا . كما أن الأشكال التى تعبر عن الواقع كالقصة والمسرحية وأى لون أدبى ، تحاول بدورها أن تغير من قوالبها بحيث تكتشف إمكانيات جديدة لاحتضان وقائع جديدة ، وتسعى هى الأخرى بصفة دائمة لمواكبة الواقع فى تطوره وتغيره حتى لاتتخلف حركة نموها وتجددها واستمرارها عن حركته ونموه وتجدده واستمراره . والإنسان والمجتمع على حد سواء ، اللذان يعتبران موضوع هذه الأشكال الفنية ، يمر كل منهما بمراحل تطورية معينة ، ولايقفان عند مرحلة بذاتها أو عند نقطة بعينها ، لذا فانها مطالبة بالضرورة أن تتطور وتتجدد حفاظا على حيويتها وازدهارها وبقائها .

نخلص من هذا كله إلى أن المرحلة الحضارية التى مر بها مجتمعنا المصرى فى الثلاثينات من هذا القرن حتى فترة قيام الحرب العالمية الثانية ، قد شهدت طغيان الاتجاه الرومانسى فى الفن والأدب والنقد ، كنتاج لتفاعل العوامل والمؤثرات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية مما كان له انعكاسه المباشر على فنون الأدب الحديث فى هذه الفترة أيضاً . ونحن لانسلم أبداً بأنه بعد قيام الحرب العالمية الثانية ، وانتشار الدعوات والفكر والآراء الثورية الاجتماعية ، وظهور مبدأ سيادة الشعوب لا الأفراد ، ونجاح بعض الثورات التحررية على المستوى الوطنى والقومى ، والمستوى الاجتماعى والاقتصادى ؛ وبروز قوة الطبقة العاملة ، وسهولة الاتصال الفكرى والثقافى وغلبة الاتجاه الواقعى ، ثم الواقعى الاشتراكى فى الفن والأدب ؛ لانسلم بأنه بعد هذا كله قد خبا ضوء

التيار الرومانسي وانتهى إلى غير رجعة ، فان المذاهب والتيارات والاتجاهات الفنية والأدبية لايمكن أن توضع بينها حواجز صلبة حديدية ، تمنع تسرب بعضها – ولو خفية – فى المرحلة التى يسود فيها البعض الآخر ، وإن كان مناقضاً له . ولايعنى هذا مطلقا أننا نذهب إلى القول بأن الاتجاه الرومانسي قد بقى على ازدهاره وقوته وجبروته ، كما تجسد فى مرحلته المكافحة التى عبرت عن نفسها فى كتابات عباس محمود العقاد المتدفقة بالعاصفة والاندفاع ، وفى مرحلته الهربية التى عبرت عن نفسها فى التهويمات الحزينة عند المنفلوطى وأحمد حسن الزيات ، وفى شعر وكتابات إبراهيم ناجى ومدرسته التى شاعت فيها السوداوية أو « مرض القرن » ، وإنما كانت الرومانسية تتسلل إلى إنتاج البعض دون الكل على استحياء وخجل عظيمين ، فالمرحلة الحضارية ليست مرحلتها ، والظروف لاتخدمها ، والكتاب لايبتغونها ، والقراء لايقبلون عليها ، مسايرة للعصر واستجابة لمتطلبات البيئة والأرض والواقع وحركة التاريخ .

الفصل الثانى

فى الواقعية

- تطور مفهوم الواقعية فى الأدب والنقد .
- نقادنا والواقعية الاشتراكية .
- نحو تصور لاتجاه واقعى شمولى
- الواقعية وحركة المجتمع المصرى .

تطور مفهوم الواقعية فى الأدب والنقد

لما كانت كلمة « الواقعية » توحى بأكثر من دلالة ، وتحمل أكثر من معنى ، نظراً لاختلاف المراحل التاريخية التى مرت بها ، وتعدد وجهات النظر إليها وفق ظروف كل بلد والخصائص التى يتميز بها عن غيره ، مما جعلها تغدو فى وقت من الأوقات كالنهر العظيم الذى تفرعت منه قنوات وقنوات ، وربما يكون هذا هو الذى كساها ثوباً من الغموض فى الأدب عنها فى الفلسفة ؛ فانا سوف نعرض بايجاز فى هذا الجزء من الدراسة ، لماهية « الواقعية » وتطور مفهومها، والاتجاهات التى انبثقت منها ،لنرى أى هذه الاتجاهات كانت له اليد الطولى على الحركة النقدية والأدبية فى مصر فى هذه الفترة .

وبالتالى فان تصدينا لمثل هذا الموضوع لن يكون إلا بالقدر الذى يتيح لنا معرفة إشعاعات الواقعية فى مصر وفهمها وتفسيرها ، والظروف التى أحاطت بهذا الاتجاه ، وعملت على بلورته ، ودفعت الكتاب إلى الإبداع على هديه . لأننا نعترف منذ البداية بأن دراسة « الواقعية » فى الأدب عموماً ، لايمكن أن تستوعبها صفحات قليلة . بل إننا فى حاجة إلى دراسات ودراسات تتعرض للاتجاه الواقعى فى كل لون من الألوان الأدبية على حدة . معنى هذا أن « الاتجاه الواقعى وتطوره فى القصة والرواية مثلا » يحتاج دون شك إلى دراسة مستقلة .

ومهما يكن من أمر فانا نرى أن الاتجاه الواقعى فى الأدب والفن لم يفرض نفسه فرضاً على أدبنا المصرى الحديث بعامة ، وفى القصة والرواية منه بخاصة دون أن تكون إليه حاجة اجتماعية أو فكرية كان هو صدى حقيقيا لها . فى كل مذهب أو دعوى استغلال وإفادة للإمكانيات الذهنية والاجتماعية المنبثة

فعلا فى البيئة والعصر المتوجه به إليها . وهذه الإمكانيات تتراءى فى العصر كى يجلوها العباقرة من النقاد والكتاب ويخرجوها إلى الوجود . وكذلك الحال بالنسبة لكل مذهب أو اتجاه أدبى ، فانه (متأثر بأمرين : بتيار فكرى من التيارات السائدة للعصر ، ويتمثل فى نزعة من النزعات الفلسفية ؛ ثم بالاستجابة إلى حاجات المجتمع ، أو حاجات جمهور خاص ، وكثيراً ما تؤثر هذه الحاجات فى التيار الفكرى نفسه وفى توجيهه . وهذا قاسم عام مشترك بين جميع المذاهب الأدبية المعتد بها فى الآداب العالمية الحاضرة) (١) .

والواقعية كاتجاه أدبى بدأ ينمو ويزدهر فى منتصف القرن التاسع عشر ، تأثر بالفلسفات التى اتجهت نحو الواقع ، كالفلسفة الاجتماعية التى دعت إلى العناية باصلاح المجتمع لإسعاد الفرد ، ثم الفلسفة الوضعية أو التجريبية ، ثم الفلسفة المادية ، وأخيراً فلسفة الوجوديين . فقد اتجه الفن نحو الواقع بتأثير آراء (فرانسيس بيكون ١٥٦١ — ١٦٢٦) وهو أول من نادى بأن الفلسفة الطبيعية الواقعية التى تعتمد على التجارب الحسية للوصول إلى حقائق الوجود هى وحدها الجديرة بالاحتفال . وكذا تلميذه « هوبز » الذى حاول بناء نظرية فلسفية متكاملة على أساس واقعية أستاذه ، و « لوك » الذى زاد نظرية « هوبز » تفصيلا وبذل جهداً وافراً للفوز بالأدلة التى تثبتها . ثم بتأثير آراء المفكر الفرنسى « سان سيمون ١٧٦٠ — ١٨٢٥ » وأفكاره . وكانت لنظريته فى المجتمع وتنظيمه علاقة وثيقة بتوجيه الفن وجهة اجتماعية . أما الفيلسوف الفرنسى الآخر « بيير جوزيف برودون ١٨٠٩ — ١٨٦٥ » فانه فى كتابه (مبدأ الفن ووجهته الاجتماعية) يطالب بضرورة أن يخدم الفن المبادئ الاجتماعية الجديدة التى تستهدف إعادة بناء المجتمع على دعائم عملية واقعية لا تطرف فيها نحو المثالية والخيالية . ثم يكون التأثير الأكبر بعد أن ينشر « داروين ١٨٠٩ — ١٨٨٢ » كتابه (أصل الأجناس) ولوكاس كتابه

---

(١) « النقد الأدبى الحديث » — د . محمد غنيمى هلال — دار النهضة العربية ط ٣ ١٩٦٤ ص ٣٥٣ .

(بحث فى الطب التجريبى) ١٨٦٥ ، وغير ذلك من الكتب العلمية التى سادت فيها الطريقة التجريبية للوصول إلى حقائق عامة .

كما كان للفلسفة الوضعية أو التجريبية على يد « أوجست كونت ١٧٩٨ — ١٨٥٧ » و « جون ستيوارت ميل ١٨٠٦ — ١٨٧٣ » و « تين ١٨٢٨ — ١٨٩٣ » تأثير واضح فى الأدب والفن . وهذه الفلسفة ترى أن المعرفة المثمرة هى معرفة الحقائق وحدها ، وأن العلوم التجريبية هى التى تمدنا بالمعارف اليقينية ، وأن الفكر الإنسانى لايستطيع أن يعتصم من الخطأ إلا بعكوفه الدائم على التجربة ، وبتخليه عن كل أفكاره الذاتية .

ولقد دفعت هذه الفلسفة الرسام الفرنسى « جوستاف كوربيه ١٨١٩ — ١٨٧٧ » إلى الاتجاه نحو الواقع فى دعوته إلى محاكاة الطبيعة فى الرسم ، واتخاذ واقع حياة الشعب موضوعاً للوحات الفنية . ويتجلى هذا المنحى الواقعى فى قول صديقه « كاستانيارى » فيما يتعلق بالرسم (على رسام عصرنا أن يحيا حياتنا ، فيما لها من عادات وأفكار خاصة بها ، وعليه أن يسجل مشاعره التى يحصل عليها نتيجة لنظره فى أمور مجتمعنا ، فيردها ثانية إلينا فى صور نعرف فيها ذات أنفسنا وما يحيط بنا ، وألا يغيب عن نظره حقيقة أننا نحن مؤلفو الفن وأننا موضوعه) (١) .

فى هذا المناخ الذى حل فيه سلطان العلم ، وبدأ يرفع ألويته ، ويربح المعارك كمنهج وحيد للمعرفة ، وبعد ازدهار الثورة الصناعية ، بدأت بواكير الواقعية تظهر وتنضج ، رافضة نظرة الرومانسيين إلى الحياة باعتبارها غير علمية ، مبرزة فكرتها عن الواقع ، وهو عالم التجربة الراهنة التى يسبر العلم أغوارها بصبر وجلد . فالانتصارات العلمية أثرت فى الأدب من حيث تحوله إلى أدب واقعى ؛ لأن الواقعية فى الفنون هى الموضوعية ، أى هى أيضاً

---

(١) « النقد الأدبى الحديث » — د . محمد غنيمى هلال — دار النهضة العربية ط ٣ ١٩٦٤ — ص ٣٣٦ .

الاتجاه العلمى فى النظر والبحث . والواقعية فى حد ذاتها اتجاه علمى فى الأدب لأن الكاتب الواقعى يصف الواقع ولايستسلم للخيال أو يجعله يغشى الواقع أو يمنع ظهوره . وهذه هى النظرة العلمية .

وبدأ الكتاب ينبذون عن عقيدة وإيمان كل ما هو شعورى وخيالى نبذا تاما وكاملا ، رغبة منهم فى إدخال طرق البحث العلمية فى الأدب ، حيث يجب أن تكون الملاحظة دقيقة لاتحيز فيها ، كما يجب أن يكون الملاحظ مختفياً لا أثر لوجهة نظره الخاصة ، بل يدون كل ما يلاحظه تدويناً واضحاً صادقاً .. وفى ذلك كتب « زولا » : (لقد ترك الكيمائيون اليوم البحث عن الذهب — على أنهم لو اهتدوا يوماً إلى صنعه فسيكون دليلهم البحث العلمى الجديد ، وإنى أشبه نفسى بهم — فأنا أكد وأبحث محاولا إتمام الطريقة الحديثة التى ستهدينا ولاريب شيئاً فشيئاً إلى الحقيقة الكاملة) (١) . ولقد كان يطبق على نفسه نظاماً صارماً قبل إقدامه على كتابة أى عمل روائى ، من ذلك مثلاً أنه كان يحمل دفتراً كبيراً يدون فيه ملاحظاته ؛ وكان يقضى أسابيع طويلة متجولا بين المحلات التجارية والمصانع المختلفة ، حتى يعثر على نماذج لقصصه وكى يجمع الحوادث لهذه القصص !

ولعل خير ما يبرز المعالم الأساسية للواقعية هو وضع الاتجاه الواقعى مقابل المثالية . إن المثالية تلجأ إلى قدرة خارقة على الخلق والإبداع لتحويل الوجود الحقيقى إلى عالم تصورى خيالى . وهى لاتقدر إلا الفكرة ، ثم إنها تقدر الفكرة معزولة عن الناس الذين يستنبطونها ، والظروف التى تولدها والتى لايمكن فهم الفكرة وتفسيرها إلا فى ضوئها . أما الواقعية فعلى النقيض من ذلك تماماً ، أى أنها تحاول إدراك الوجود على حقيقته ، ولاتسمح للخيال أن يزيفه ، وهى تربط الفكرة بالمجتمع الذى نشأت فيه ، وبالظروف التى أحاطت بها ، وتدركها وتفسرها فى ضوء هذا الربط . وإذا كانت المثالية ترى أن

---

(١) « مختارات من النقد الأدبى المعاصر » — د : رشاد رشدى — مكتبة الانجلو المصرية ١٩٥١ — ص ١٣١ .

الإنسان يدرك الوجود بخواطره وتأملاته ، فان الواقعية ترى أنه يدركه بتجاربه العملية الواقعية . هذا هو الأساس العام أو القاسم المشترك الأعظم الذى تشترك فيه كل مفاهيم الواقعية . فالاتجاه الواقعى فى الفن والأدب هو الذى يعترف بوجود الواقع الموضوعى للحقيقة الكونية أو الاجتماعية خارج الذات أثناء العمل الفنى أو الأدبى ، ويجتهد فى تصوير هذا الواقع وعرضه فى العمل الفنى .

وتبقى لنا من مؤلفات « أونوريه دى بلزاك ١٧٩٩ — ١٨٥٠ » أكبر موسوعة فى الأدب الواقعى ، وهى تشمل نحو مائة وخمسين قصة ، أطلق عليها فى آخر حياته اسم (الكوميديا البشرية) على سبيل السخرية ، لأنها فى حقيقتها مأساة الإنسانية . وقد صور « بلزاك » صراع البورجوازية الأوربية فى سبيل الثراء والسلطان ، وتحول ضمائر أفرادها من الإيمان بالمثل الأخلاقية الكريمة إلى الإيمان بالثروة . وفضح فئة معينة أضلها اتجاهها الاستغلالى الجشع ، وغرس فى نفوس أفرادها عيوباً اجتماعية ضارة بالشعب قاطبة ، ومعوقة للتطور التاريخى . فكانت واقعيته بذلك اجتماعية محضة ، لم يتكلف فيها تطبيق النظريات العلمية . وإنما قامت على النقد البناء المفيد ، لأنه ينال من القوى الرجعية التى ينتقدها ، ويعين القوى النامية الخيرة على قهرها والخلاص منها . وكان « بلزاك » يمعن فى وصف البيئة التى تحيا فيها شخوص قصصه لما كان يؤمن به من أن الإنسان مسير بحكم البيئة .

هذا هو الذى فرض على « بلزاك » وغيره من روائيي القرن التاسع عشر الواقعيين ، دراسة المجتمع وخفاياه ومظاهره الجديرة بالتصوير . وغدا الكاتب الروائى بمثابة الكائن العالم بكل شيء ، وأعاد تركيبه ، فى أية مغامرة كانت ، أو أى خبر محلى كان . وأنه يسجل فى دفتره الملاحظات ، ويعرف كيف يجعل الأشياء حية . ويصف حجرة المدخل ، وثياب الشخصية ومظهرها ، بل إنه يستعلم عن أسلاف هذه الشخصية . وهى أمور كان الفن القصصى يجهلها فى القرن الثامن عشر ، قبل أن يتلقى التحول الكبير نحو الواقعية الذى

سيؤكد فيما بعد نموه وقوته وازدهاره . وكان « بلزاك » يعتقد فى قدرة الكاتب على أن يصبح رساما للنماذج البشرية ، صبوراً وشجاعاً وراوياً لمآسى الحياة الخاصة، وعالما أثرياً فيما يتعلق بالأمور الاجتماعية، ودليل المهن ، ومسجل الخير والشر ، إنه ثلاثة روائيين أو عشرة فى آن معاً . ولا ريب أن الذى يثير الإعجاب فى ذلك كله هو الفن الذى جمع فيه بلزاك بين النقد السيكلوجى والنقد الاجتماعى .

ولعل طموح كتاب القصة الغربية ذات النموذج البلزاكى إلى استحضار كلى تمتزج فيه السيكلوجية والتاريخ والتصوير أو الفلسفة الاجتماعية قد أفضى بهم إلى ألا يكتفوا فى قصصهم بالسرد المبسط المجرد بعض التجريد الذى كان سائداً فى القرن الثامن عشر ، حينما لم يكن الروائيون يرغبون إلا فى سرد حكاية تكون مثقلة بالعواطف فى أغلب الأحيان . ولم تعد الصورة سيكلوجية مرسومة فى بعض المواقف ، (بل غدت قياساً لكل أجزاء الجسم البشرى وبيانا مفصلا وسيرة حياة . فلكى يصف « بلزاك » فى روايته (الفلاحون) صاحب الملهى « فرانسوا تونسار » كان عليه أن يعود إلى الفترة التى شيد فيها منزله والمواد الأولية التى استخدمت لذلك . وخصت أدوات المطبخ المعدنية والمفروشات بعناية كبرى) (١) كان « بلزاك » ذا حس حاد فى الملاحظة . وقد اكتسب ذلك من رغبته فى تصنيف النماذج الاجتماعية تصنيفاً علمياً ، بقصد رسم مخطط عضوى صحيح للمجتمع . إذ انحصر همه فى التاريخ ونقد المجتمع وتحليل آلامه وآفاقه ومناقشة مبادئه . ودرس المجتمع على اعتبار أنه جسم حيوانى ، والأصناف البشرية على اعتبار أنها أصناف من الطبيعة .

---

(١) « تاريخ الرواية الحديثة » — البير يس — ترجمة جورج سالم — منشورات عويدات بيروت ١٩٦٧ ص ٤٨ .

ومما يروى عن بلزاك أنه استأجر أسرة كاملة بإيجار شهرى ليعيش بينها ، وليدرس على الطبيعة البيئة والشخصيات التى رسمها فى روايته « الأب جوريو » فيما بعد ! !

ولقد أنتجت الواقعية إنتاجاً ضخما لايتمثل فى قصص « بلزاك » فحسب بل وفى الكثير من قصص « جوستاف فلوبير ۱۸۲۱ — ۱۸۸۰ » الذى ولدت الواقعية الوثائقية على يديه . فالوصف عنده أصبح فناً يكتفى بذاته ؛ إذ هو مصنوع من وثائق دقيقة ، ومن إحكام الكلمات والصور ، مما أثقل الإبداع الواقعى الحقيقى دون ضرورة ظاهرة . فبدلا من أن يقدم فى قصصه « الواقع » الاجتماعى أو الروحى أو المعنوى ، كما كان يفعل « بلزاك » تمهل عند المظاهر الوصفية والتزينية . فهو يطمح فى أدب يكاد يكون « علمياً » وفى « دراسة » اجتماعية نفسية ، أو دراسة للعادات ؛ إلا أنه يخفى وراء هذا العالم الموضوعى ولعا بالوصف والتأنق الماهر المرصع . والواقع أن الواقعية الوصفية التى تعللت بالوثيقة الدقيقة (قد أسفت راضية نحو « الوصف للوصف » مكدسة المصطلحات الفنية والوصفية ؛ كأن الكاتب كان يشعر أنه يحضر لطلابه فى المستقبل « نصاً إملائياً » فى المرحلة الثانوية) (۱) وفلوبير هو الذى قرأ ألفى كتاب من المكتبة الوطنية بباريس ، لكى يدرس البيئة الاجتماعية والجغرافية لأحد أعماله الروائية .

ويتمثل الاتجاه الواقعى فى هذه الفترة أيضاً فى قصص جى دى موباسان ، وتوماس هاردى ، والفونس دوديه ، وجونكور وأخيه ، وفى مسرحيات « أوجييه » و « ديماس الصغير » و « هنرى بك » صاحب مسرحية (الغربان) ۱۸۸۲ التى تصور جشع المرابين الذين ينقضون على أسرة رجل توفى عن عدة أطفال ودين ثقيل ، فأخذ شيخ مراب يهدد بخراب البيت إن لم تضح بنت المتوفى ، وهى فتاة فى ريعان الصبا ، بنفسها فتقبل الزواج منه مكرهة ذليلة . وتبلغ الموجة الواقعية الكبرى إيطاليا وهى مرتبكة بملامح وحدتها القومية ؛ ومع ذلك فان الروح الواقعية قد عبرت عن نفسها تعبيراً حاسما حين كتب « جيوفانى » رواية (مالا فوغليا) ۱۸۸۱ ، أرومة الرواية الإيطالية

---

(۱) « تاريخ الرواية الحديثة » — البير يس — ترجمة جورج سالم — منشورات عويدات بيروت ۱۹٦۷ ص ٥٤ .

كلها وأصلها . ويحدث الأمر نفسه فى أسبانيا فى نهاية القرن التاسع عشر برواية (رواية الرحمة) ١٨٩٧ « لبيرس غالدوس » ، وتتوسع توسعاً شديداً فى أدب « بيريدا » الأقليمى ، وأدب « إميليا باردو بازان » العاطفى ، ثم تعود إلى الظهور فى منتصف القرن العشرين مع « سبستيان جوان آربو » الممهد للواقعية الجديدة هناك .

كان انتصار الحركة الواقعية فى أوربا واضحاً إلى حد بعيد وقد طورتها فرنسا تطويراً واعياً بعد أن وصلتها الموجة عام ١٨٣٠ . وأدى القصص الواقعى الذى كتبه « ستندال » و « ميريميه » و « بلزاك » إلى الواقعية التشاؤمية ، أو إلى المذهب الطبيعى الذى يمثله زولا وفلوبير . ومعروف أن زولا ١٨٤٠ — ١٩٠٢ » دعا إلى التجربة الأدبية فى القصة والمسرح ، وإلى تحطيم ما هو فوق الطبيعى ميتافيزيقيا وما ليس عقلياً . وذهب إلى أن الكاتب يجب أن يسلك فى دراسته الفنية للمجتمع مسلك العالم فى معمله والطبيب فى تجاربه . على أن تتفق تجاربه فى القصة والمسرح مع النتائج والنظريات التى انتهى إليها العلماء . ودعا أيضاً إلى التمسك بالتحليل النفسى وإعطائه الأهمية اللائقة ، لنستطيع إرجاع الظواهر الحسية والخلقية إلى أسبابها الحقيقية ولنهيمن عليها ونوجهها توجيهاً صائباً إذا ما عرفنا هذه الأسباب . إن موضوع الكاتب — كما يرى زولا — هو الإنسان جزءاً من الطبيعة لا منفصلا عنها . وهذا الإنسان لا اختيار له ، لأنه مسير بعاملين هما : الوراثة والبيئة ، وقد شرح « زولا » مذهبه الطبيعى فى الأدب فى كتابه (القصة التجريبية) .

فالمذهب الطبيعى ليس مجموعة من النظريات الأدبية ، بل إنه موقف واختيار ورؤية للمصير البشرى ، كما كانت الواقعية الأولى فلسفة خاصة فى فهم الحياة والأحياء وتفسيرها ، أو هى وجهة نظر خاصة ترى الحياة من خلال منظار أسود ، وترى أن الشر هو الأصل فيها ، وأن التشاؤم والحذر هما الأجدر ببنى البشر لا المثالية والتفاؤل . ولقد استعار المذهب الطبيعى من الفن الواقعى بشكل عام ، كل أساليبه . إن الكاتب الطبيعى لايسعى للولوج

إلى أعماق الضمير ، ويرفض رهافة التحليلات ، وأغوار الذاتية ، ولكنه يشغل أيما شغل بالوصف الشكلي المحض ، وتفجير عاطفة موضوعية من تصوير وثائقي واسع وعريض . وتطلق كلمة « المذهب الطبيعي » على رؤية روائية واسعة ، طبعت عالمياً النصف الثاني من القرن التاسع عشر : اتساع الصورة ، ونفس يكاد يكون ملحمياً ، في تاريخ يظل إنسانياً واجتماعياً ، وإحساس بيولوجي حاد بالإنسان الذي يسحقه المجتمع أو يفتته التاريخ . وتتجمع في هذا الإطار أعمال قصصية كثيرة كتبت في نصف قرن (في الروايات التي مهدت بها جورج صاند ، وجورج اليوت ، وشارلوت برونتي ؛ وفي بعض مظاهر من هوجو وفلوبير وموباسان . إنها رواية زولا وفرجا وتوماس هاردي وسلما لاغرلوف وتولستوي (الذي كان مبدئياً من خصوم المذهب الطبيعي) ثم الذين تلوهم مرتات دوغار ، مرتان أندرسن ، نيكسوه ، سيجريد أنست) (١) . إن المصير الإنساني قد بدل فيها كلياً بالمصير الاجتماعي والتاريخي . وتتوازن المأساة الجماعية والمأساة الفردية توازناً تاما ، ويقدم الكاتب هذه المأساة مع أنها مأساة ملحمية .

إن حقيقة المذهب الطبيعي هي في أن الإنسان متجاوز ، مسحوق ، إلا أنه مفهوم ومنتصر وممجد . إنها مأساة كونية في نهاية الأمر . وإن المأساة الطبيعية البطيئة للفرد المسحوق تحت وطأة قدر قاس قاتم لتتخذ عنفها في روايات « توماس هاردي » الطويلة (عمدة كستر بريدج) و (تس سليلة در برفيل) و (جود الغامض) . وقد عبر « كلوديل » عن هذه المأساة بتعابير مسيحية ، حين جعل من إرادة الرب في مسرحية (الحذاء الحريري) حتمية يناضل الإنسان ضدها .

أما عند تولستوي وزولا فالحتميات هي من طبيعة بيولوجية وتاريخية واقتصادية . وهما يستعيضان عن الخلاص الإلهي بالشفقة الإنسانية . فالطبيعية

---

(١) « تاريخ الرواية الحديثة » — البير يس — ترجمة جورج سالم — منشورات عويدات ببيروت ١٩٦٧ ص ٨٣ .

التى استهدفت تصوير الإنسان ، بمولده ومكان إقامته وعاداته وميزانيته وشكله وثيابه وملامحه الظاهرة ، وجدت نفسها فى بعض الأحيان تعبر عن حتمية اجتماعية وحتمية فردية،وتتوصل إلى إضاءة الكائن البشرى إضاءة كاملة ، على الأرضية التاريخية والاجتماعية والاقتصادية والبيولوجية التى تكون وتشكل بيئته .

وإذا كان « أدمون دو جونكور ١٨٢٢ – ١٨٩٦ » يعتبر أحد مؤسسى المذهب الطبيعى فى الأدب وأحد بناة أصوله ، نظراً لأنه دفع إلى دراسة أبسط الأشياء وأتفهها ، وطالب بالحق فى كل شىء من أجل الفن ، ولأن إنتاجه يمثل حملة أخلاقية علمية على ظروف الحياة الاجتماعية ، كما يبدو فى قصته (جيرمينى لاسرتو) ١٨٦٥ أو (السامية الشرسة) كما كان فلوبير يقول ؛ والتى أكد فيها على الناحية الاجتماعية والتحليل النفسى ؛ فان « زولا » مع ذلك يكاد يكون الرائد الحقيقى لهذا المذهب الذى لايكتفى بالملاحظة المباشرة ، بل يستعين بالتجارب وبالأبحاث العضوية والفسيولوجية لمعرفة حقائق الإنسان وحقائق الوجود العميقة . إن مجتمع « زولا » لاتتجلى أسراره فى إدمان المخدرات والزهرى الوراثى والظلم ، بل فى الجهد الصبور الذى تبذله الكائنات لكى تعيش كل الحتميات التى تصادفها . وإن كان الطبيعيون بعد « زولا » قد شوهوا الحقيقة بحجة الإخلاص لها ، فلم يدركوا إلا سطحية الأشياء ومظهرها ، لأنهم أهملوا ما لم يلمحوه أو ما جهلوه فعرضوا صورة ناقصة للوجود ، وجعلوا الأفضلية للجانب السلبى من الحياة ، ذلك الجانب الذى لم يسعوا إلى تجاوزه .

ليس من العسير بعدئذ أن نستخلص من آثار الكتاب الواقعيين الإبداعية والنقدية الملامح العامة للاتجاه الواقعى فى الأدب الذى كان ثورة على الرومانسية ونقيضاً لها . فالواقعية تتسلح منذ البداية بنظرة علمية إلى الحياة ، نظرة اجتماعية سيكلوجية فى كثير من الأحيان ، حلت محل النظرة الجزئية الفردية التى اصطبغت بصبغة شاعرية حالمة . إنها تشمل تجرداً بارداً ونكراناً للذات ،

بدلا من المشاعر الدافئة الشخصية والأسرار الذاتية والاعترافات الخاصة . وتتوسل الواقعية بالملاحظة الحثيثة بدلا من الإلهام والخيال . إن للواقعيين قدرة عجيبة على رؤية المنظر بدقة متناهية ؛ وهم يريدون من خلال تفصيلاته ودقائقه أن يصوروا العالم كله . وهم من أجل ذلك يستلزمون الصدق الحرفى لخطوط الواقع الموضوعى فى علاقتها بعضها بالبعض ، وتحديد مكان الشخصيات منها ، هذه العلاقة المركبة التى تشكل الموقف .

وإذا كانت الرومانسية تحتفل بالأحلام والرؤى والتخمينات ، فان الواقعية تستند إلى حقائق مفصلة وثائقية قابلة للتمحيص ، تفسر الحياة تفسيراً مادياً لاتفسيراً مثاليا . والكاتب الواقعى لذلك يجسد عناصر المجال والزمان والسمات الاجتماعية والاقتصادية والجسمية لشخوصه ، وسائر العناصر المادية الأخرى للعالم الموضوعى التى بتركيبها مع أفكار البطل فى وحدة تنتج لنا الموقف وتشى بالموضوع . ثم إن الواقعية تنزع نحو ما هو محدد ملموس بدلا مما هو غير محدد إيحائى ،وتتطلع إلى ما هو محلى مألوف بدلا مما هو غريب ناء، وهى توجه كل اهتمامها إلى الحياة المعاصرة ، الحياة اليومية مهما كانت مملة وحقيرة ، دون التفات إلى الماضى بتراثه وأساطيره . وقد أخذت الواقعية تعنى بمعالجة شخصيات عادية أودون المستوى العادى بدلا من الشخصيات الأرستقراطية أو البورجوازية أو الشاذة .

ومن مظاهر الواقعية التى ظلت تسود الآداب الغربية منذ أواخر القرن التاسع عشر ظاهرة التشاؤم والانقباض ، وكأن الواقع والتشاؤم لابد من أن يسيرا جنباً إلى جنب فى العمل الأدبى . يفسر ذلك اعتقادهم وإيمانهم بأن الواقع الحقيقى لنفوس الأفراد وحياة المجتمع إن هو إلا واقع شرير ، فالإنسان فى جوهره حيوان مفترس شرير ، وما الخير إلا طلاء نحيل لايكاد يمسه صراع الحياة حتى ينحسر ليكشف عن واقع الإنسان الشرير . ومن ثم أتى الواقعيون ليصوروا الدركات الدنيا للمجتمع وللنفس البشرية ، لا إغراء بالشر ، ولكن ليقف القارئ موقف المتدبر لخطر هذا الشر . وهذا التصوير

الواقعى للشر مرتبط بثقة الكاتب فى الجمهور ، حين يترك له مهمة التمييز بين الواقع ودلالة هذا الواقع ، بين المأساة كما هى وإرادة التخلص من براثنها على حسب وعيه المستنير . فالكاتب فى عمله أن يصور الضمير البائس، والمصائر المخدوعة ، ومواطن الإخفاق ، ليستخلص الجمهور المستنير (الحبة الطيبة من أكوام الأحداث الخبيثة) (١) على حد تعبير سارتر فى مؤتمر الكتاب فى موسكو فى يوليو ١٩٦٢ .

وعلى أى حال فقد كان التغيير الذى أحدثته الواقعية فى مجال الأدب واسع النطاق لأنها ظهرت بوضوح حين امتد التعارض بين المادية والمثالية فى الفلسفة إلى مجال الأدب والفن . ووجدت الواقعية الميدان فسيحاً أمامها فى القصة والمسرحية لكونهما أكثر الأشكال الأدبية موضوعية .

***

وتمر « الواقعية » بطور آخر ، حين تتحول عند الأدباء الاشتراكيين الروس إلى ما سمى « بالواقعية الاشتراكية » فتكون بذلك الموجة الأدبية والفنية التى تعبر عن انتصار الفكر الاشتراكى فى المرحلة التطبيقية والعملية للنظرية الاشتراكية فى روسيا . بمعنى أن الواقعية الاشتراكية ليست وجوداً منفصلا وكيانا مستقلا عن تيار الاتجاه الواقعى بشكل عام ؛ وإنما هى حلقة جديدة معاصرة من حلقات الواقعية فى الأدب والفن تأثرت بالفلسفة الماركسية ، وبالنظرة الجديدة للحياة التى سادت روسيا بعد أن حققت ثورتها فى أكتوبر سنة ١٩١٧ . فمنذ ذلك التاريخ أخذ الأدباء والمفكرون ينادون شيئاً فشيئاً بما سموه « الواقعية الاشتراكية » . هناك إذن عاملان أساسيان ساعدا على بلورة الدعوة إلى « الواقعية الاشتراكية » فى الأدب والفن . أما أولهما فهو الفلسفة الواقعية المادية الماركسية ، وأما ثانيهما فهو ظروف المجتمع والحياة فى روسيا بعد نجاح الثورة الاشتراكية .

---

(١) انظر « المواقف الأدبية » — د . محمد غنيمى هلال — مطبوعات معهد الدراسات العربية ١٩٦٣ ص ٢٩ .

فقد كان ماركس أكثر علمية وموضوعية وتحديداً وواقعية ممن سبقه من الفلاسفة والمفكرين الاشتراكيين الذين تسربت إلى فكراتهم وآرائهم التقدمية الاجتماعية بعض جوانب الضعف ، جاءتهم من الافراط فى الحلم واليوتوبيا ، والقصور فى النظر إلى الواقع فى كليته وحركته ، والابتعاد عن دراسة طبيعة العلاقات الاجتماعية ، وتناقض المصالح الاقتصادية وعدم التوافق الطبقى الذى يؤدى إلى الصراع بين الطبقات ، ومعرفة أسباب ذلك كله . وهى المآخذ التى وقف عندها ماركس وأنجلز فى مؤلفهما « الاشتراكية العلمية والاشتراكية الخيالية » .

وجاءت الفلسفة المادية الماركسية لتبرز أن للحياة بنية دنيا ، وهى النتاج المادى ، وبنية عليا بما تتضمنه من نظم ثقافية ومذاهب فكرية . وأن البنية العلياهذه هى وليدةالحياة المادية ،أى وليدةالبنية الدنيا فى المجتمع ، إذ أن هذه البنية هى التى تحدد علاقة الإنسان بالطبيعة ، وتخلق المقومات الأساسية للمجتمع . وكل تغيير فى قوى الإنتاج المادية يحدث بالتالى تغييراً فى العلاقات الاجتماعية والاقتصادية ، لأن الوسيلة المستخدمة فى الإنتاج هى التى تعكس على النظم الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والأخلاقية شكلها النهائى . ففى الإنتاج الاجتماعى الذى يمارسه البشر يدخلون فى علاقات محددة لاغنى عنها ، ومستقلة عن إرادتهم . والمجموع الكلى لعلاقات الإنتاج هذه يكون البناء الاقتصادى للمجتمع ، وهو الأساس الحقيقى الذى تنشأ فوقه أبنية علوية قانونية وسياسية ودينية وجمالية وفلسفية وفنية وأدبية ، وتتفق معه أشكال محددة من الوعى الاجتماعى ، ويحدد نمط الإنتاج فى الحياة المادية الخاصة والعامة للعمليات الاجتماعية والسياسية والروحية فى الحياة . فليس وعى البشر هو الذى يحدد وجودهم ، إنما على العكس ، يحدد وجودهم الاجتماعى وعيهم.

ويرى ماركس أن التاريخ لا يتولد من تصارع الأفكار والآراء ، وإنما من تصارع الحركات التى تعتمد على أثر العوامل المادية المتغيرة فى حياة المجتمعات البشرية ، تلك التى تتمثل فى عوامل الإنتاج التى تتغير دائماً . وقوى الإنتاج ووسائله تفرض سلطانها عن طريق الناس ، لأن الناس هم الذين

يصنعون تاريخهم بأيديهم . وعلى حسب قوله ، يكون تاريخ الجنس البشرى فى المرتبة الأولى هو تاريخ الصراع بين الطبقات الاجتماعية ، الذى لم تخل منه مرحلة من مراحل التاريخ . فالحركات التى تحكمت فى مجرى التاريخ هى حركات طبقية . ذلك أن الناس عند كل مرحلة تاريخية ينتظمون فى طبقات اقتصادية ، كان وجودها أمراً طبيعياً وضرورياً من أجل استغلال قوى الإنتاج الموجودة ، كما كان لابد من أن ينشب الصراع بين هذه الطبقات .

ولكل طبقة من الطبقات مذهبها الفكرى الذى تستمد منه مبادئها وتكتسب وحدتها ، وهو المضمون الفكرى والفنى للبنية العليا فى المجتمع (ومع تغير الأساس الاقتصادى فان البناء العلوى الضخم كله يتحول سريعاً نوعاً ما .. وبالنظر إلى تلك التحولات ينبغى التمييز دائماً بين التحول المادى لظروف الإنتاج الاقتصادية التى يمكن تحديدها بدقة العلم الطبيعى ، وبين الأشكال القانونية أو السياسية أو الدينية أو الجمالية أو الفلسفية . وباختصار الأشكال الأيديولوجية حيث يعى فيها البشر هذا الصراع ويتقاتلون حوله) (١) .

والأدب كجزء من المذهب الفكرى لكل طبقة من طبقات المجتمع ينتمى بدوره إلى البنية العليا فى المجتمع . ولما كانت البنية العليا بنظمها ومبادئها المختلفة من نتاج البنية الدنيا ، فان الحاسة الفنية ليست من بقايا ذكريات الروح فى عالمها الأول قبل أن تهبط إلى هذا العالم كما يرى ذلك أفلاطون ، وليست هذه الحاسة الفنية كذلك وليدة التقدم الفكرى على مر العصور من نظرية إلى ما يضادها ، ثم إلى نظرية جديدة تركيبية تنتج عن صراعها كما يذهب هيجل ؛ وإنما يؤمن كارل ماركس وتابعوه بأن أصل الفنون هو فى مران الحواس ونموها وتربيتها على مر العصور ، منذ ما قبل التاريخ حتى اليوم ، إلى أن أصبحت قوى اجتماعية . وكل حاسة من الحواس الإنسانية لم

---

(١) «Culture and Society 1780-1950» — Raymond Williams. London 1958. P. 250-259.

تكتسب فضلا على حواس الحيوان من ناحية حيوية محضة ، ولا من ناحية فردية ، ولكنها ارتقت وأصبحت إنسانية ، نتيجة للعوامل المادية الاجتماعية (أصبحت العين إنسانية حين أصبح موضوعها موضوعاً اجتماعياً مصدره ومصيره الإنسان ، ومن أجل هذا تختلف حواس الإنسان المدنى عن حواس الإنسان الذى لايعيش فى مجتمع . فتكوين الحواس الخمس نتاج تاريخ العالم كله حتى اليوم) (١) ، فكل شيء له ارتباط بالوجود المادى والحياة الاجتماعية .

وعلى هذا الأساس فان الأدب والفن غير منعزلين فى آفاق أثيرية بعيدة عن التأثر بالاضطرابات الأرضية، ولكنهما منغمسان فى معترك الحياة حيث الأفكار المتنابذة تتقارع ، وحيث المبارزة التى لا رحمة فيها تقع بين القديم والجديد ، وتترتب على انتصار بعض المعتقدات واندحار بعضها ، تغيرات عميقة الجذور تؤثر فى حياة الناس المادية . فالأدب يعكس العالم المادى بطريقته الخاصة ، ويعبر عن الطبقة التى تناضل لتصبح مصدر السلطة فعلا لا قولا ، ويهبط من سبحات الخيال والأحلام والأوهام إلى دنيا الواقع المادى ، ليصور النضال الطبقى الجديد ، فيفضح مخازى الطبقة التى توشك أن تنهار ، ويزعزع أركانها ، ويضعف معنوياتها . ومن ناحية أخرى يدعم الطبقة ذات الحق الفعلى فى تولى القيادة ، ويبث فيها الإيمان بحقها والثقة فى نفسها . وبهذا يصبح الأدب سلاحاً اجتماعياً ووسيلة من وسائل العمل . إذ هو يلعب دوراً هاماً فى محيط الرقى الفكرى الأيديولوجى ، وفى محيط تزويد المنتجين العاملين بثقافة أشتراكية ، ويساهم بجهده الخلاق فى الأعمال البناءة التى يقوم بها أى مجتمع من المجتمعات ، ويؤدى بذلك خدمات فعالة للشعب كله .

---

(١) « النقد الأدبى الحديث » — د . محمد غنيمى هلال — دار النهضة العربية — ط ٣ ١٩٦٤ — ص ٣٣٩ نقلا عن :

Marx, Engels : Sur la Literature et L'art.

ومن ثم كان على الأدب أن يعبر عن الحقيقة الحية المعاصرة ، وأن يستوعبها ، بل وأن يكون فى سباق مع الزمن حتى ولو كان الموضوع الذى يتطرق إليه موضوعاً قديماً . فالفن الذى يقف عند حد نقد مشكلة من مشاكل الماضى هو فن لايكتشف جديداً ولايقدم جديداً ، بل يتناول ما هو معروف مسبقاً . إنه فن يعيش على حساب الماضى . أما الأدب الواقعى الاشتراكى الحقيقى فإنه يتخذ موضوعاته من العلاقات الإنسانية الجديدة ، والقوى الإنسانية الجديدة ، والأخلاق والعادات والقيم والمثل الجديدة ، وطراز الناس الذين طرحوا عنهم أغلال المجتمع القديم وكل ما يتصل به من قريب أو من بعيد . والكاتب عندما يكتشف العصر وأعماق الحقيقة المعاصرة يستطيع أن يتمتع بالشهرة والديمومة والخلود ، فحياة الفن وبقاؤه كانت وستكون فى اكتشاف أغوار الحقيقة المعاصرة .

ولما كانت الماركسية لاتؤمن بالثبات والجمود ، بل بالحركة والتطور والصيرورة ، فانها رأت أن الأدب لايعكس عالما ماديا ثابتاً ؛ لأن الحياة فى الواقع ليست ثابتة وإنما هى دائمة الحركة . ومن هنا فلا يمكن لعمل أدبى ما أن يعكس الحياة فى صدق مطلق ، لأن الشيء الوحيد المطلق فى العالم المادى هو الحركة . وعلى هذا فالأدب يعكس العالم المادى عكساً تقريبياً . وتكون المفاضلة عندئذ بين عملين أدبيين على أساس درجة الصدق فى عكسهما للعالم المادى المتغير ، أى مدى تبينهما لخط الحركة فى المجتمعات الإنسانية ، ودرجة ربطهما للحاضر — الذى هو النقطة الحالية فى هذا الخط — بالماضى — وهو النقطة المنقضية منه — بالمستقبل — وهو النقطة التى ستجيء . إن الماركسية لاتؤمن بمعايير جامدة تستعملها فى الحكم على العمل الأدبى ، بل إنها تتخذ هذه المعايير من الواقع المادى الذى يقوم الأدب انعكاساً له . وتستعمل الماركسية فى تقويم العمل الأدبى مقاييس ذات وجهين : الأول هو الذى تحكم فيه الماركسية على العمل الأدبى بدرجة تأثره بالحقبة التى تم فيها ، وبالطبقة الاجتماعية التى يعبر عنها . والوجه الثانى هو الذى تقرر به الماركسية

مدى خلود العمل الفنى ، أى مدى ربطه الحاضر بالماضى بالمستقبل ، ومدى اندماجه فى خط تطور المجتمع البشرى .

يضاف إلى هذا أن الأدب التقدمى الاشتراكى فى تصور الماركسيين هو الذى يحتوى على « معنى ثورى الجوهر » كما يقول « إنجلز » ، حين يمثل صراع القوتين ، الجديدة التى تنمو ، والقديمة التى تتعرض للموت . والأديب التقدمى هو من يبرز فى أدبه صراع القوى المتناقضة فى المجتمع ، ويظهر هذا الصراع على حقيقته مهما كانت نسبته الطبقية ، فانه بذلك إنما يجسد حركة الحياة فى تطورها الصاعد : (إن العمل الأدبى يكون تطورا تقدميا بمقدار ما يكون أقرب وأصدق تصويرا للحركة التاريخية التى تدفع القوى الجديدة إلى التطور ، وبمقدار ما يكشف عن الصراع القائم بين هذه القوى وبين القوى القديمة البالية التى يريد التطور الاجتماعى اقتلاعها من مكانها فى المجتمع بعد أن انتهت مهماتها التاريخية) (١) .

كما أن الأدب التقدمى الاشتراكى يستهدف توثيق صلة القارئ بالحقيقة الواقعية ، ويحاول تبصيره بمشكلاته عن طريق ربطها بالمشكلات العامة ، والقاء الضوء على أسبابها المتوازية خلف الظاهر السطحى ، وعلى خطورة نتائجها . أى أنه يحاول تصوير الواقع فى حقيقته بتبديد الزيف المحيط به ، وتجاوز سطحه إلى أغواره . واختيار المشكلة النموذجية الواقعية التى يؤدى تفسيرها إلى تفسير نظائرها ، فيلم بالحقائق على أوسع نطاق ، ويؤدى رسالته وهى التنوير والتبصير بواقعية الحياة على خير وجه ، وينتهى تنويره وتبصيره إلى يقظة الوعى ، والتوثب إلى تحطيم الأوضاع الجائرة ، وإزالة العقبات من طريق الركب الصاعد . إنه يصور الواقع فى ثوريته لا فى سكونه ، وأنه أدب بناء حسب مطالب الواقع المتطور . وأنه أدب غير هروبى يعتمد فيه الكاتب على صور وأفكار مجدبة يخلو بها العمل الفنى من المضمون . بل إنه أدب يرتبط بالعمل ، ويعتد بالفكرة ذات الصبغة العملية الواقعية والمضمون

---

(١) « قضايا أدبية » — حسن مروة — دار الفكر ط ١ — ١٩٥٦ — ص ١٢ .

الاجتماعى ، بوصفها سلوكا موضوعياً تجاه حالة أو موقف أثاراها ، فاتجهت رأساً إلى هذا الموقف أو تلك الحالة لتغيرهما . وبهذا لايقف دور الأدب عند حدود الشرح والتفسير ، وإنما يتعداها إلى تبديل نظام العالم إلى ما هو خير !!

أتاحت وجهة النظر الماركسية هذه للكتاب الواقعيين أن يتسلحوا بقدرات جديدة فى ضوء الفلسفة العلمية الحديثة ، وأن ينفذوا منها إلى حقيقة قوانين التطور الاجتماعى المتحركة بصورة موضوعية ، وأن ينشطوا فى المطالبة بأدب واقعى ثورى يعبر عن الطبقة المنتصرة ويؤيد القيم الجديدة ، وينتصر للعلاقات الاجتماعية والاقتصادية الجديدة ، ويكون له دوره الإيجابى الفعال والبناء الذى لايقل عن دور أى وسيلة من وسائل الإنتاج ، باعتباره عملا منتجاً ، وبالنظر إلى الأديب من حيث كونه عاملا منتجاً أيضاً . وهنا برزت الدعوة إلى « الواقعية الاشتراكية » التى استفادت كثيراً جداً من النظرية الماركسية واحتياجات المجتمع السوفيتى فى فترة بنائه وتطبيقه للنظام الاشتراكى .

جاءت « الواقعية الاشتراكية » فى الأدب والفن ثورة هى الأخرى على ما كان سائداً قبلها ، إذ كان الأدب السوفيتى فى نهاية القرن التاسع عشر متخماً ببقايا واقعية أوصلها إلى الكمال « تولستوى » و « تورجنيف » و «دستويفسكى» و « كنتشاكوف ». لكن آثارهم لم ترض القارئ على نحو كاف ؛ لأن عالمهم — عالم النبلاء — كانت قد دالت دولته ، ولأن الجمهور أخذ يتطلع نحو مستقبل ثورى . أما كتاب المعسكر الثانى الذين استلهموا الشعب أمثال « كورولنكو » و « فرساييف » و « غليب أوسبانسكى » و « بوميالوفسكى » و « جريجو روفتش » الذين ساروا على نهج الطبيعيين ، فانهم تناولوا مادتهم من الحوادث اليومية الداكنة ، وتحدثوا عن آلام الشعب واضطهاده واستسلامه بطريقة تخلو من الإيجابية ، وتفتقر إلى الفن فى كثير من الأحيان .

وكان « تشيخوف » فى ذلك الوقت وحده هو الكاتب الأكبر من كل من عداه . تبدو واقعيته فى قصصه ومسرحياته شاملة . تحلل المجتمع الروسى من كل زواياه ، وتكشف عن مظالمه الاجتماعية وقيمه الهابطة ، وافتقاره إلى روح الشعر والجمال . وهى واقعية لاتعبأ بنقل قطاع من أدنى دركات الحياة موجه توجيها حتميا فى المجتمع بقوانين العلم وتأثير الوراثة ، بمعنى أنه لا يعنى بتصوير « القطاع البيولوجى الحيوى » فى قصصه ومسرحياته كالطبيعيين . ولم يحاول تشيخوف فى قصصه إثارة القارئ بتصوير جوانب غريبة عن المجتمع ، أو اختيار أفراد منحرفين من شواذه ، أو بالتعبير عن الحب اليائس ولوعة النفس الضائعة ، ولم يلجأ إلى الاسلوب الصاخب الهادر أو الناعم المتأنق المبهرج . وإنما حاول تصوير الحياة على حقيقتها وبكل ما فيها من شفافية أيضاً . فعكس فى قصصه مشكلات تبدو بسيطة للوهلة الأولى ، لكنه تناولها على نحو دقيق يفتح الأعين على أغوار الحياة الحقيقية ، وصراع نقائضها . واستطاع التعبير عن المعانى المقصودة بأسلوب بسيط كبساطة الحقائق الواقعية حين تتخلص من شوائب الأكاذيب . لايستمد أسلوبه قوته ورونقه إلا من قوة الحق وجمال الصدق ، بعيداً عن التأثر العقائدى أو المذهبى . فقد كان تشيخوف يؤمن بأن الأدب يجب أن يظل فى منأى عن مجالات النضال السياسى والصراع الحزبى .

غير أن « مكسيم جوركى » فى قصصه الواقعية التى كتبها قبل الثورة الاشتراكية فى روسيا ، اختلفت عن قصص تشيخوف من ناحية ، وقصص المعاصرين له جميعاً من ناحية أخرى ؛ وكان فنه أقرب إلى الواقعية الاشتراكية التى حددت معالمها فيما بعد . كانت واقعيته كشفاً عن المواطنة الإنسانية الرفيعة فى نفوس المطحونين ، كما كانت كشفاً عن مواطن الضعف فيهم ، ولم تكن بأى حال نواحا على الفقراء والمشردين . وقد صور فى قصصه تضارب المصالح ، وتصادم الأغراض ، ونوازع الخير والشر ، والعاملين الجادين على اختلاف أهوائهم وأهدافهم . وناصر قوى الخير على قوى الشر . إن من يقرأ قصصه ينزل إلى معترك الحياة الحقيقية ، ويرى كل ركن من

أركانها التى لم يختف شيء فيها عن بصره النافذ وبصيرته القوية . ولم يكن جوركي يكتب للمترفين أو اللاهين العابثين من المتبطلين أو الباحثين عن مغامرات الحب وصور الجمال ؛ ولكنه كان يكتب للشعب المناضل فى سبيل الحياة ، كى يعرف حقيقة حياته وما يدور حوله . وهكذا أشرقت قصصه ، حية ، ملونة ، ذات لغة قوية ، وأبطال غير اعتياديين ، خارجين من « ساحات الحياة الخلفية » .

وفى محاولته (قارىء ١٨٩٨) نقد « جوركى » الأدب المعاصر له ، ودعا الجمهور إلى اتباعه فى طرق جديدة أكثر تنويعاً ، وألقى عليهم نظرة جديدة ، وطالبهم بالسعى نحوها ودعوة الأدباء إلى تقديمها فى قصصهم حين هتف (اليومى ، اليومى دائماً ! رجال وأفكار وحوادث يومية ! ولكن أين الدعوة إلى الحياة الخالقة ، أين دروس الشجاعة ، والكلام القوى الذى يجعل للنفس أجنحة ؟ !) (١) فهو يريد أن يستمد الكتاب أحداث قصصهم وشخوصها وأفكارها من الحياة العادية اليومية ، وأن تتضمن قصصهم دعوة إلى الحياة البناءة الخالقة . وهو لايسعى من أجل أن يجعل « البطل » شيئاً مثالياً مرسوما على أساس ميتافيزيقى عن طريق معارضته للإنسان العادى الفانى ، كما لايريد أن يجعل منه نبياً مفتعلا بقصد الإثارة ؛ ولكنه يرى فيه « شخصاً حيا واقعيا عادياً » ، وهذا وحده يحتم على الفنان أن يجد فيه صعوبة وتعقد وغنى عالمه الروحى ، بقدر ما يحتم عليه متابعة تطور مفاهيمه ومتابعة نشاطاته المحببة ، وأن يغور فى أعماقه ليكشف حقيقة ذاته . فان ما يعنى « جوركى » هو تطور ذلك الإنسان ، وتغيره ، وتعزيز الأسس البطولية لديه . وقد توضحت سمات ذلك « البطل » فى قصته « الأم » .

وفهم « جوركى » للناس لا حد له ، إنه يحبهم كما هم ، بعيوبهم وضعفهم ، فالإنسان عند « جوركى » هو سيد الحياة ، وهو العضو النشيط الذى يستوعب

---

(١) « مكسيم جوركى » — ترجمة بهيج شعبان — دار بيروت للطباعة والنشر ١٩٥٤ ص ٦ .

الواقع ويتحكم باستمرار فى تطويره : (لو وجد فى العالم شيء كبير مقدس لكان الإنسان السائر فى طريق نموه المتصل . ولن يكون أقل قيمة إذا كرهنى) (١) . لذا فان الكاتب البروليتارى فى نظره هو الذى يبغض (كل ما يضطهد الإنسان من الخارج والداخل ، وكل من يمنع التطور الحر لاستعداد أمة) وهو الذى يحترم الإنسان (كينبوع من الفاعلية المخصبة ويؤلف جميع الأشياء الجميلة وكل البدائع على الأرض) (٢) . ويجعل « مكسيم جوركى » هدف الأدب : تجميل العمل الجماعى الذى من شأنه أن يخلق أشكالا جديدة للحياة ، وقيادة القارئ إلى النضال ، وحثه على إدراك عظمة المعركة المحتدمة فى الحياة .

إن من يمعن النظر فى أقوال « جوركى » هذه ، وكتاباته وآرائه التى نشرها قبل الثورة ؛ متعلقة بنوعية الأدب الجديد وهدفه ومنهجه وموضوعه الذي يطالب به ويدعو إليه، سيجد أنه وضع اللبنات الأولى للواقعية الاشتراكية. كما أنه كان من أبرز الكتاب الذين ساعدوا على توضيح علم الجمال الواقعى الاشتراكى . ومنهم : فادييف ، وبرتولد بريخت ، وأنا زجرس ، ومارتن أندرسن زنكس ، وكارل رادك ، وجورج بليخانوف ، و روزا لوكسبرج . وغيرهم .

وفى أول مؤتمر للاتحاد العام للكتاب السوفييت الذى انعقد سنة ١٩٣٤ كان جوركى أول من أطلق التسمية الدقيقة لهذا الاتجاه الأدبى الجديد وهو فى عنفوان نشأته مع نشأة البناء الاشتراكى فى المجتمع السوفيتى . قال جوركى فى خاتمة بحث قرأه على المجتمعين من الأدباء والفنانين : (إن الواقعية الاشتراكية تنظر إلى الكينونة على أنها فعل ، وتعتبر الوجود نشاطا خلاقا . وهدفها نمو المواهب الفردية للشعب نموا دائماً لايتوقف ، حتى يستطيع أن يقهر قوى الطبيعة ، ويستمتع بالحظ السعيد الذى جعله يعيش على أرض يريد الإنسان فيها — خلال استجابته للنمو المتواصل لاحتياجاته — أن يجعل من كالها مكانا

---

(١) و (٢) نفس المصدر — ص ٩٤ وص ٩٣ .

رائعاً لسكنى الجنس البشرى الموحد فى أسرة كبيرة واحدة) (١) . فالواقعية الاشتراكية تعتبر وسيلة قوية تدلل على تناسق التطور فى جميع مناحى النشاط الهادف للذات الإنسانية ، بل وعلى زيادة وعى وإغناء العالم الروحى للإنسان المعاصر .

ويفرق « كارل رادك » — وكان من أعظم النقاد نفوذا فى روسيا آنذاك — بين الواقعية المباشرة والواقعية الاشتراكية حيث يقول : (لا يوجد هذا الشيء الذى يسمى الواقعية الراكدة ، ولا ذلك الذى يسمى الواقعية التى تصور ما هو كائن ، واذا كان كبار فنانى الماضى الواقعيين — وحتى ولو على غير علم — جدليين ديالكتيكيين وصوروا التطور بواسطة تضارب المتناقضات ، فاننا لا نزال نبرز هذا الطابع الجدلى لواقعيتنا عندما نتكلم عن مذهب « الواقعية الاشتراكية ») ، (ولا يعنى مذهب الواقعية الاشتراكية معرفة الواقع كما هو فحسب ، بل معرفة اتجاه تحركه أيضا . إنه يتحرك فى اتجاه الاشتراكية ، إنه يتحرك نحو انتصار الطبقات الشعبية الدولية ، وإن عملا فنيا يبتكره فنان اشتراكى واقعى لهو عمل يبين إلى أى اتجاه يدفعنا تضارب الأمور المتناقضة ، ذلك الاتجاه الذى رآه الفنان وانعكست صورته فى عمله) (٢) يؤكد « كارل رادك » إذن على تمسك الواقعية الاشتراكية بالمذهب الجدلى ، وعلى أنها لا تصور الإنسان فى حالة سكون ، بل تحاول تصويره فى حالة حركة مستمرة خلال الصراع الدائر بين الطبقات والجماعات والأفراد وداخل الذات البشرية نفسها . تلك هى فكرة « العرض الديناميكى » للحياة كما يسميها « جوركى » .

---

(١) « الطليعة » — مارس ١٩٦٨ ملف خاص عن « مكسيم جوركى والواقعية الاشتراكية » ص ١٤٨ .

(٢) « الفن والمجتمع — هربرت ريد — ترجمة فتح الباب عبدالحليم — مطبعة شباب محمد ١٩٥٤ ص ١٩٩ .

كذلك فان « الواقعية الاشتراكية » لا تجعل كل همها مجرد إعطاء صورة لاضمحلال الرأسمالية وذهابها ، ولكنها تعنى أيضا بتقديم صورة لمولد تلك الطبقة ، أو تلك القوة القادرة على خلق مجتمع جديد ، ومدينة جديدة ، بمعنى عرض الواقع الجديد ، واقع الاشتراكية . وتتحدد وظيفتها فى المقام الأول فى تعضيد انتصارات الحاضر الثورية وتثبيتها ، والقاء الأضواء على الأهداف السامية التى يسعى إليها المجتمع فى مستقبله الاشتراكى . وهى واقعية تقول بوجوب النظر إلى الحياة نظرة متفائلة ، ونظرة بناء لا نقد ، باعتبار ان نجاح الثورة وتحطميها للقديم الفاسد يجب أن تتبعه مرحلة بناء وتعمير ، وهذه المرحلة تحتاج الى تفاؤل وثقة بالنفس وبالغير ، وأمل فى المستقبل ، وقدرة على التحكم فى المصير . ومن هنا أصبح أحد المعالم الرئيسية فى الواقعية الاشتراكية تغليب عامل الخير والثقة بالإنسان وقدرته . فهى وإن كانت تتخذ مضمونها من حياة الشعب ومشاكله ، فإن روحها روح متفائلة تؤمن بايجابية الانسان وإمكانياته على أن يأتى بالخير ، وأن يضحى فى سبيله بكل شئ دون يأس أو تشاؤم أو مرارة . إن غايتها هى البناء ، وتطوير حياة الشعوب ، والوصول بها إلى مستويات أعلى (وليس هناك أدب كان تأكيدا ايجابيا للحياة والواقع مثل الأدب الواقعى الاشتراكى ، ولم يؤكد أدب آخر الثقة فى الإنسانية ومستقبلها وفى القوة الخلاقة بلا حدود للناس مثل هذا الأدب) (١) .

ولارتباط هذا الاتجاه الأدبى الجديد بالعقيدة الماركسية من ناحية ، ثم لصلته بالنظام السياسى والاقتصادى والاجتماعى فى أول دولة تطبق النظام الاشتراكى فى العصر الحديث من ناحية أخرى ، وجد له أصداء قوية ليس فقط عند الكتاب والمبدعين والنقاد ، بل عند السياسيين والقادة والزعماء. نجد « لينين » و « خروشوف » و « ماوتسى تونج » يطالب كل منهم الكتاب

---

(١) من خطاب « شويانج » نائب رئيس اتحاد الكتاب الصينيين الذى ألقاه بعد حركة التطهير الأولى ١٩٥٧ .

بأن يتخذوا موقفا انحيازيا ، وأن يحتضنوا قضية الطبقة المنتجة ، وبألا ينعزلوا عن الأغلبية الساحقة الشعبية التي تتجاوز الملايين بل عشرات الملايين ، وأن يكون انحيازهم المذهبي إليها جهارا ، ويقفوا مواهبهم على خدمتها ، على أن يكون ذلك بدافع من شعورهم وبمحض اختيارهم . ويوقف الناقد « جورج بليخانوف » — إمام طلائع الواقعية الاشتراكية فى روسيا — حياته للدفاع عن هذا الاتجاه ، فيفضح أكذوبة « الفن للفن » ومزاعم استقلال الفنان الذى يعتقد أنه يسبح فوق المعترك الاجتماعى ؛ ويؤكد أهمية الجهاد الطبقى المجيد فى سبيل العلم والفلسفة والأدب والفن . ويعكف على دراسة الصلة بين الشكل والموضوع ، أى بين القالب وبين المضمون ، وينتهى إلى سبق المضمون الايديولوجى على القالب ، ويقرر أن الفن لا يشتمل على غاية فى ذاته ، ولكنه يوجه الجماهير ويسدد خطاها .

وتثمر هذه الحركة النقدية وتلك الدعوة الجديدة غير قليل من الإنتاج القصصى . فقد بدأ كتاب القصة القصيرة والرواية يطبقون تعاليم المذهب الجديد فى كتاباتهم خدمة للواقع الجديد ، وأداء لدور آمنوا بضرورته وأهميته . فيكتب (نيقولاى بوجودين) عن الثورة الاشتراكية مستلهما ذكريات التجربة ، وتصور (فيرانوفا) بأسلوب بسيط نشأة المزارع الجماعية وازدهارها بفضل جهود المواطنين الصادقين ووسائل تذليلهم للعقبات التى اعترضت سبيلهم ، وعبرت عن مختلف عواطفهم وخوالجهم خلال الكفاح المرير ، وبعد الانتصار . ويسجل « شولوخوف » ذكريات الثورة فى قصصه التى تصور الدور الذى لعبه مواطنوه فى الحرب الأهلية ، وكذلك فعل « فاديف » . ويدرس « اليكسى تولستوى » حركة التطور التاريخى على أساس علمى ، كى يصور تحول الحياة فى روسيا من القديم إلى الجديد ، ويمتحن الحاضر فى ضوء الماضى ، ويبين الحقيقة مقابل الزيف . وقد تمكن بذلك من توطيد ثقة الشعب السوفيتى بنفسه وبالحاضر وبالمستقبل . وكانت حياة « أوستروفسكى » الخاصة مثالا لحياة الجهاد والتشبث بالأمل والاستبشار حتى

فى أحلك الساعات وأخطرها ، وقد صور ذلك فى قصصه وكتاباته التى اتسمت بالواقعية .

وتتوجه الرواية السوفيتية كذلك نحو موضوع محدد ، يطرح كما تطرح مشكلة ما . فرواية « سرغوى سيمينوف » الكبيرة (نتاليا تربونا) التى ظهرت ١٩٢٧ تدرس دراسة منهجية سلسلة من المسائل الخطيرة : أى مكان وأى معنى تتخذه ردود الفعل العاطفية لدى « المرأة الجديدة » الفعالة المكافحة المحملة بالمسئوليات فى العمل . لقد جهد الإلهام الواقعى الاجتماعى للرواية السوفيتية فى ألا يغفل مشكلات الفرد فى الحياة الجماعية ، لأن هذا الإلهام بحاجة فى أغلب الأحيان إلى هذه المشكلات ، باعتبارها ذريعة مفجعة ، وعقدة قصصية تجذب الانتباه إلى تصوير المجموعة الاشتراكية . ويجد التحرك المنظم للمجموعات والكائنات البشرية مسرحا له فى رواية (محبو الأرض) ١٩٣٢ — ١٩٣٤ لميخائيل شولوخوف ، وبانو الخزان فى رواية (الطاقة) ١٩٣٣ لفلادكوف والخطة الخمسية فى رواية (الزمان المتقدم) ١٩٣٤ لفلنتان كاثاييف ، و (الدون الهادئ) لميخائيل شولوخوف تعتبر ملحمة أسرية وتاريخية للسكان القوازق على نهر الدون . وفيها يروى بنبرة تاريخية خصومات القرية والاختلافات الأسرية والفصول والأيام والمباهج وأخطاء الحب وعنفه . ويشعر قارئ هذه الرواية بالوطء اليومى للحياة الجماعية ، وبالحياة كما يشعر بها الإنسان مباشرة ، فيراها بعينيه ، ويسمعها بأذنيه (إننا نرفض أن نعتز بهذا الفن الرأسمالى الذى يلتذ برسم عالم معزول للمشاعر والمصائر الفردية ، إننا بحاجة إلى لوحات واسعة مخصصة للحركات الاجتماعية حيث الانسان جزء من مجموعة ولا فائدة له إلا فى توضيح المبدأ الديالكتيكى للتقدم الاقتصادى) (١) .

---

(١) « تاريخ الرواية الحديثة » — ألبير يس — ترجمة جورج سالم — منشورات عويدات بيروت ١٩٦٧ — ص ١٣٠ .

وتظل القصة الروسية القصيرة والطويلة ملتزمة بكل مبادئ الواقعية الاشتراكية فترة طويلة من الزمن ، تمكنت فيها من أن تزيد الشعب خبرة وإفادة وقدرة على الصمود والصعود فى طريق التقدم . فلم تكن أداة للتسلية والمتعة ، أو وسيلة ينفس بها كل كاتب عن همومه وقلقه وإخفاقه ، ولكنها كانت قوة فعالة فى المجتمع تعين على دك العقبات التى تقف فى وجه التقدم لتضاعف من سرعته . إلا أنها أخذت فى الحقبة الأخيرة تمر بمراحل من التبدل البطىء ؛ وطفقت تقلل من الاهتمام بالموضوعات السياسية أو بأوضاع الصناعة والزراعة ؛ وأخذت تركز على أحداث الحياة العاطفية ، وتعنى بالحياة اليومية الخاصة وما يقع فيها من حوادث صغيرة وما تتأثر به من انطباعات آنية . وكأنما قد بدأت بعد عهد « ستالين » تبعث إلى الوجود تقاليد «تشيخوف» و « تورجنيف » و « بوزينين » . يشهد بذلك الإنتاج القصصى لكل من (يورى كازاكوف) صاحب مجموعتين للقصص القصيرة : (مانكا) ١٩٥٨ ، (فى محطة القطار) ١٩٥٩ . و « يورى ناجيبين » وله ست مجموعات قصصية ، و « سيرجى أنطونوف » الذى يعد أحد رواد قصة التحليل النفسى ، و « كورابينوف » و « ليونيد بيرنومايسكى » و « سيرجى فورونين » صاحب (الدانوب الأزرق) و « فلاديمير دودينتسيف » صاحب قصة (رأس السنة) ١٩٦٠ .

وربما يكون هذا دليلا على أن « الواقعية الاشتراكية » بتلك المواصفات التى وضعها أعلامها من النقاد والأدباء ، هى مذهب واتجاه مرحلة معينة يمر بها المجتمع ، هذه المرحلة هى التى تشهد تحولا جذريا فى علاقات المجتمع وطبقاته ونظمه واقتصادياته وقيمه ، بحيث يتهيأ للانتقال إلى مرحلة جديدة ومختلفة تتسم بالاشتراكية الاجتماعية أولا وقبل كل شىء ، ويعلو فيها صوت البروليتاريا كطبقة كانت مستغلة رغم كثرة عددها ، ويخنق فيها صوت

البورجوازية كطبقة مستغلة مع قلة عددها . وبالتالى فان الفن والأدب الجديد لابد أن يخدما الطبقة الجديدة ، لأنهما كانا يمجدان الطبقة القديمة المخلوعة فى ظل سيطرة وسائل الانتاج الرأسمالية . وحينما يثبت النظام الجديد وتتدعم قيمه ويصبح لا مفر من الالتزام به ولا أمل فى الثورة عليه وتحطيمه ، وحينما تتقبل النفوس والعقول والقلوب والأذهان هذا النظام ، حينما يحدث هذا بعد مرور وقت ليس بالقصير ، يصبح من الميسور على الفن والأدب أن يتحللا نوعا ما من القيود الحديدية الملزمة والتى كانت حتمية فى فترة التحول ومرحلة البناء الجديد .

***

نقادنا والواقعية الاشتراكية

وفى مصر ، كان الثوب الجديد الذى ارتدته الواقعية فى روسيا تحت اسم « الواقعية الاشتراكية » هو الذى بهر عيون النقاد ، فراحوا يطالبون الكتاب بضرورة ارتدائه والتحلى به والتشبث بأهدابه . وظل صوت النقاد الواقعيين عالى النبرة لفترة طويلة من الزمن ، أخرست ما عداها من النبرات. إذ ترددت أصداء مطالبهم فى كثير من الصحف والمجلات ، وفى الندوات. والمحافل الأدبية والمجالات الفنية . وساعد قيام ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ الواقعية الشمولية على أن تنطلق حناجر النقاد وهى أكثر ما تكون قوة ، وعلى أن يقبل المبدعون والخالقون من الكتاب على إنتاج أدب وفن واقعى مخلص يعبر بصدق عن وجدان مصر الجديدة ، ويعمل باخلاص وجد على تجديد الحياة والتطور بالمجتمع المصرى نحو مستقبل مشرق .

والحق أنه لم يحدث فى تاريخ الأدب المصرى الحديث أن أسهم النقد بجدية وفاعلية واستمرار فى الدعوة لاتجاه أدبى وفنى بمثل ما ثبت من دعم النقد وتأييده للاتجاه الواقعى فى فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية وحتى عام ١٩٦١. فقد شغلت « الواقعية » فكر النقاد ، فشغلوا الصفحات الطوال شرحا وتفسيرا وتقديما وتحليلا وتفصيلا للاتجاه الواقعى فى الأدب بعامة وللواقعية الاشتراكية بخاصة . ولا يملك أحد أن يدعى مجرد الادعاء بأن هذه الحركة النقدية لم تثمر على المستوى الإبداعى ؛ فقد كانت لها انعكاسات قوية جدا فى هذا الميدان. والقصة المصرية القصيرة على سبيل المثال ، لم تستفد من النقد فى مرحلة من مراحل تطورها منذ نشأتها قدر استفادتها فى هذه المرحلة ، بعد أن قطعت ذلك الشوط الطويل وحدها منفردة ، دون أن تصحبها حركة نقدية نشطة .

ولعل أول ما يلاحظ على ممثلى المنهج الإيديولوجى فى النقد الذى ميز هذه الفترة ، أنهم كانوا متأثرين إلى حد كبير جدا بالماركسية ، ومؤمنين

ومؤيدين آراء وأفكار كارل ماركس وفردريك إنجلز ولينين الاجتماعية والاقتصادية والفكرية . كما أنهم تمثلوا كل كتابات « بليخانوف » و« بيلنسكى » ومدرسة النقد الواقعى الاشتراكى فى روسيا ، تلك المدرسة التى تكونت حينما أصبح للأدب الروسى شخصية مستقلة تعبر عن واقع المجتمع الروسى على طريقتها الخاصة . وكان « بيلنسكى » أول من اهتم بذلك الأدب البازغ وباتجاهاته الجديدة . وهو لم يجد فيه الصدق والأصالة فحسب ، ولكنه وجد فيه معولا ثوريا يحطم الأوضاع الجائرة ، لأنه كان يؤمن بأن تصوير الجور بصدق وسيلة من أنجع الوسائل لإشعال ثورة الصابرين عليه ، المستكينين لأحتكامه. وهو كفيل أيضا بايقاظ الوعى والتبصير بسبل الخلاص وسبل البناء .

ولقد وضعت مدرسة النقد الإيديولوجى فى مصر نصب عينيها كل ما وصل إليه الأدب الروسى من تطور فى أعقاب الثورة الاشتراكية الكبرى فى روسيا . وحاولت احتذاء النقد الذى صحب ذلك الأدب الجديد هناك والذى بشر به . وجعلت مهمتها الأساسية إيقاظ ضمائر الكتاب — كما كانوا يقولون — وحفزهم إلى استكمال شخصيتهم ، وصقل موهبتهم ، ولفت نظرهم إلى ما يجرى حولهم ، واستثارة نخوتهم ، واستنفارهم لنجدة المغبونين ، والوقوف إلى جانب الحق . ثم توثيق صلة الأدباء بالحياة والناس ، وتبصيرهم بما يسود مجتمعهم من نقائص فى مثله المعنوية ونظمه المادية ، وما يدور فى المجتمع من صراع فى سبيل تغليب الجديد على القديم وتثبيت الأفضل . وحاول ممثلو هذا الاتجاه مقاومة محاكاة القديم ، أو محاكاة الأدب الأجنبى ، أو الاعتماد على المبالغة والتهويل .

أى أن الناقد الواقعى الإيديولوجى كان يحاول — كما يقول محمد مفيد الشوباشى : (تنقية الأدب من الأنانية والتبعية والنفاق والزيف حتى يصبح صورة صادقة حية للحياة الحقيقية بما تشتمل عليه من جهاد شريف فى مختلف نواحيها . ومجمل القول أنه يقوم بمهمة المرشد الناصح لكل من الكاتب والقارئ على السواء دون أن يحاول التشريع للصياغة الأدبية ، أو تحديد الموضوعات

الفنية لها ، وفرض آرائه الذاتية وذوقه الخاص عليها) (١) فالوظيفة الرئيسية للنقد الايديولوجي تنحصر فى توجيه الأدباء والفنانين فى غير تعسف ولا إملاء ، ولكن فى حدود التبصير بقيم العصر وحاجات البشر ومطالبهم وما ينتظرونه من الأدباء والفنانين ، دون أن يضع الناقد للأدباء قواعد وقوانين يدعوهم إلى التزامها ، ومن غير أن يقيم من ذوقه الخاص ميزانا يقدر به الأعمال الأدبية .

بعدئذ تأتى مهمة تفسير الأعمال الأدبية والفنية وتحليلها مساعدة لعامة القراء على فهمها وإدراك مراميها القريبة والبعيدة . وهى تفسر الأدب بوصفه جزءا من البنية العليا للمذهب الفكرى . فالأدب — بوصفه هذا — تعبير عن رؤية الكاتب لما حوله من وجهة نظر تتصل بحقيقة من الحقائق ، وهذه الحقيقة ليست فى طبيعتها فردية ، بل اجتماعية . ذلك أن طريقة التفكير لطبقة من الناس تفرض نفسها على أفراد تلك الطبقة من الكتاب فيشعرون بها ويعبرون عنها فى أعمالهم الأدبية . ولكل عصر من العصور موضوعاته العامة المتصلة أوثق اتصال بالبنية الاجتماعية . فى عصور التحلل تكثر موضوعات الهرب من الواقع أو الزهد فيه ، على حين تحرص الطبقات الحاكمة على الموضوعات التى من شأنها تبرير الواقع فى الحاضر ؛ وموضوعات النهضة والكفاح تعبر عن أمانى الطبقات الصاعدة . وتفسير العمل الأدبى على هذا النحو يعنى فيه بالمضمون إذ القصد الأول من هذه العملية هو وضع العمل الأدبى فى مكانه من البيئة الاجتماعية ، مع بيان العوامل الاقتصادية المتحكمة فيه .

وثمة وظيفة ثالثة للنقد الايديولوجي هى تقويم العمل الأدبى والفنى فى مستوياته المختلفة ، أى فى مضمونه وشكله الفنى ، ووسائل العلاج كاللغة فى الأدب ، والتكوين والتلوين وتوزيع الضوء والظلال فى التصوير .

---

(١) « الشعب » — العدد ٧٠٠ — ١٤ / ٥ / ١٩٥٨ — ص ٨ مقال (رسالة النقد الأدبى) »

وتقويم الأدب فى جوهره يقوم على أساس موضوعى لا نفسى أو ذاتى . فكل عمل أدبى يعد صحيحا مشروعا إذا صور جانبا واقعيا من الفترة التاريخية التى عاش فيها الكاتب . وتزداد أهمية العمل الأدبى بقدر رسوخ اصوله فى وعى العصر الذى كتب فيه ، وعلى تصوير الكاتب لهذا الوعى تصويرا فنيا غنيا فى واقعيته .. وقد اضطلع بهذه المهام مع فروق بسيطة ، النقد الذى قدمه محمود أمين العالم ، وعبد العظيم أنيس ، ولويس عوض،ود . محمد مندور وأحمد رشدى صالح ، وأحمد عباس صالح ، ومحمود عبد المنعم مراد ، ومحمد مفيد الشوباشى ،وحسن فؤاد ، وسعد مكاوى ، وعبدالرحمن الخميسى وعبدالرحمن الشرقاوى ، وسلامه موسى ، فيما تناولوه من آثار قصصية . بادئين بالتفسير كوسيلة من الوسائل لتقويم العمل الأدبى ، ثم لتوجيه الأديب نحو ما هو أفضل وأنفع . مركزين كل اهتمامهم نحو توجيه الأدب والفن إلى الحياة والمجتمع ، على أساس التفكير الاشتراكى وفلسفة الحياة الجديدة .

ثم أثار أصحاب المنهج الايديولوجى فى النقد مجموعة من القضايا الهامة التى كانوا يؤمنون بها ويدعون إليها ، مثل قضية الفن للحياة والمجتمع وليس للفن ، وقضية الالتزام فى الأدب والفن ، وقضية الفن والأدب الهادفين ، وتفضيل الأدب والفن القائد على الأدب والفن الصدى . ذلك إلى جانب قضيتهم الأولى وهى تأييد الاتجاه الواقعى المستند إلى أساس فكرى عقائدى يؤمن بالاشتراكية . وهم يرون أن كل هذه القضايا ترتبط بواقع الحياة المعاصرة وقضاياها الآنية ومعاركها التى لا تنقطع .

فهذه المدرسة تؤمن أولا بأن هناك صلة حتمية بين الأدب والمجتمع ، ثم هى تحدد هذه الصلة بأنها صلة رسالة ، فتؤكد كذلك أن الأدب لا يكون أدبا حيا الا اذا كان الأديب صاحب رسالة فى الحياة . ثم هى تحدد هذه الرسالة فتؤكد كذلك أن الأديب لا يكون أديبا إلا إذا سخر قلمه لخدمة «التقدم» الاجتماعى ، ثم هى تحدد الأدب التقدمى بأنه الأدب الذى يستلهم الواقع المادى التاريخى وحده : (أما نحن فلأدبنا رسالة ، وهذه الرسالة هى رسالة التقدم ،

والتقدم لايكون تقدما إلا إذا كان جاهيريا ، أو شعبيا ، أو ديمقراطيا ، أو بروليتاريا أو أى اسم آخر تراه الكتل الانسانية المتراصة التى تسعى إلى الفكاك من القيود الاجتماعية العاتية) (١) أى أن يكون محمول الأدب الاجتماعى جاهيريا فى مادته ، جاهيريا فى مقصده أو جاهيريا فى قالبه .

ومن أجل تحقيق هذه الأهداف بدأوا برفض الأدب الغافل عما يدور حوله من صراع بين قوى الخير والشر ، بين الحق والظلم ، وازدراء الأديب المنزوى فى برجه الذى لاتعدو حياته محيط نفسه ولايستطيع أن يخلص من الضيق والملل والخوف من الفناء الذى يتهدده من كل جانب : (نحن نكتب الأدب فى سبيل الحياة .. ولانكتب الأدب للأدب .. أما زمن البرج العاجى فقد مضى وانقضى .. مضى زمن كان فيه الأديب ينزوى فى قصره المسحور ويحيا فى ترهات أحلامه منعزلا عن تيار الحياة .. انتهى الأدب الأنانى .. انتهى الأديب الذى يعبد نفسه ويزعم للناس أنه يعبد فنه ، فان لم يكن قد انتهى فسوف نعمل على إنهائه .. فنحن على أعتاب عصر جديد .. ونحن نكتب الأدب فى سبيل الحياة الجديدة) (٢) .

الأدب والفن فى تصور مدرسة النقد الأيديولوجى الواقعى لم يعودا مجرد تسلية أو هروب من الحياة ومشاكلها وقضاياها ومعاركها ؛ لذا فان الأديب أو الفنان يجب ألا يعيش فى المجتمع ككائن طفيلى أو شاذ أو جبان أو هارب أو سلبى أو مهرج ممسوخ ، ولكن عليه — وخاصة فى البلاد المتطلعة إلى الوثوب ومسايرة ركب الإنسانية العام — أن يؤدى ضريبه ، وأن يتحمل جانباً من مسئولية المعارك التى يخوضها الوطن والشعب حتى ولو أصابه الضر من تلك المعارك (.. انقضى الزمن الذى كان ينظر فيه إلى الأدباء والفنانين

---

(١) « الجمهورية » — العدد ١٨ — ٢٤/١٢/١٩٥٣ — ص ١٠ مقال د . لويس عوض عن (المكارثية والأدب) .

(٢) « الجمهورية » — العدد الأول — ٧/١٢/١٩٥٣ — مقال (الأدب فى سبيل الحياة) د . لويس عوض — ص ١٠ .

على أنهم طائفة من الفرديين الآبقين الشذاذ ، أو المنطوين على أنفسهم ، أو المجترين لأحلامهم وآمالهم الخاصة ، أو الباكين لضياع وخيبة آمالهم فى الحياة ، وحان الحين لكى يلتزم الأدباء والفنانون بمعارك شعوبهم وقضايا عصرهم ومصير الإنسانية كلها ، وبخاصة فى عصر تسير فيه الاكتشافات العلمية بخطى حثيثة) (١) .

إن ظروف المجتمع الجديدة لاتسمح للأديب بأن يقف مكتوف اليدين معصوب العينين أمام الأحداث التى تمر بالبلاد من حوله . إن عليه أن يشارك فى تنمية الوعى لدى الطبقات القارئة ، وأن يسهم فى حل مشكلاتها وأن يدفع بها إلى النضال فى سبيل طريق جديد ومستقبل أرغد . إنه أصبح مطالباً بتحويل أدبه إلى قوة فعالة تتأثر بحياة الشعب فتؤثر فيه وتعينه على رفع مستواه الفكرى والأدبى والمادى (لقد أصبح الأدب وظيفة اجتماعية ذات رسالة عامة ، أخطر من جميع الرسالات . إن الأديب الحديث هو النبى فى عصر ما بعد النبوات . هو فى الأمام وغيره من الساسة والعلماء ورجال الحرف من ورائه لا لأنه أسمى منهم ، بل لأنه أنضج فكراً ، وأقدر على التعبير والتوجيه . إنه فى المقدمة لأن مهمته تقتضى ذلك كما تقتضى مهمة الدليل أن يكون أمام الصفوف لا لذاته ، بل لوظيفته . ومسئولية الأديب أصبحت أخطر من مسئولية أى شخص آخر . لأن خطأ الذى يوجه المجموع ، أفدح وأخطر من خطأ الذى يقوم بجانب من التنفيذ . إن أثر الأديب عام شامل ، وغيره مكلف بواجب جزئى ، محصور فى نطاق معين) (٢) .

هناك إذن مسئولية اجتماعية خطيرة ملقاة على عاتق الأديب الملتزم أو المرتبط كما سماه سلامة موسى ، أى الذى يرتبط بالمجتمع فيحس بأنه مسئول

---

(١) « النقد والنقاد المعاصرون » — د . محمد مندور — مكتبة النهضة ومطبعتها ١٩٦٤ ص ٢٣٥ .

(٢) « المصرى » — العدد ٥٤٨٥ — ١٩٥٣/٣/٥ — « نحو أدب جديد » — محمود عبدالمنعم مراد .

أمام مجتمعه ، وأنه إمامه الذى يقوده ويرشده وينشد صلاحه وخيره ، ويستنهض سواد الناس ويبصرهم بحقوقهم : (إن الأدباء الجدد يطلبون أدباً عضوياً يرتبط بالمجتمع ويؤدى فيه وظيفة حيوية بحيث يساعد على أن تسير الحياة الاجتماعية وفق الشرف والإنسانية والخير ومكافحة الشرور ، شرور الاستبداد والاستعمار والفاقه والمرض والخبث والدعارة . والأدب هنا عضوى من حيث إنه يؤدى فى الجسم الاجتماعى خدمة معينة كما تؤدى اليد أو القدم خدمة معينة للجسم البشرى . وبمعنى آخر ليس هو أدب الترف أو التسلية الذى يمكن الاستغناء عنه . أى ليس هو أدب البلاغة ، كما فهمنا معنى هذه البلاغة فى كتب البلاغة العربية . فهو لايبالى تلك النبرات والنغمات إلا بمقدار ما يستطيع أن يؤدى بها خدمته أى عضويته فى النشاط الاجتماعى) (١) .

ومادعاه سلامة موسى بالأدب المرتبط أطلق عليه النقاد اليساريون الأدب الملتزم ، وما سماه سلامة موسى بالأديب المكافح وصفه النقاد الأيديولوجيون بالأديب الملتزم الذى تتحدد رسالته فى تصوير كفاح المجتمع لنيل حريته ورفع مستواه ، ثم فى تبصير المجتمع بمواطن قوته ومواطن ضعفه ، وفى تمكينه من مضاعفة قوته ومعالجة ضعفه ،وكذا تمهيد سبيل تطوره ودفعه إلى الأمام فى طريق التقدم الإنسانى . فالأديب الواقعى الحق هو الذى يحدد لأمته فى إنتاجه ولأبطاله فى قصصه ، موقفاً من الصراع الاجتماعى الذى يسيطر دائماً ويقبض على ناصية المجتمع ، لأنه وحده القادر على إدراك الجديد الذى سيطرد القديم ليحل محله . وتكون مهمته كما قال « مكسيم جوركى » (قابلة . . وحفار قبور) أى أنه حفار قبور لكل التقاليد والقيم البالية التى تعوق تقدم الإنسان والمجتمع ، وقابلة تلد وتتلقى القيم الجديدة التى تشير إلى انتصار الإنسان والحق والعدالة والمساواة .

معنى هذا أن نقاد المدرسة الواقعية الأيديولوجية وضعوا أول أساس للتفرقة بين الأدب القديم والأدب الجديد ، ألا وهو واجب الفنان تجاه المجتمع

---

(١) « الأدب للشعب » ــ سلامه موسى ــ الانجلو المصرية ط ١ ــ ١٩٥٦ ــ ص ٣٣ .

والإنسانية ، وضرورة التجائه إلى الواقع والحياة وتفاعله معهما ، وإبراز المتناقضات فيهما، وتصوير آلام المجموع ، والدفاع عن الحريات والأحرار ، أى تخليص حياة الإنسان من كل ما يشوبها ويهددها : (إن كل أديب موهوب لا يرضى طموحه شيء مثلما يرضيه قيامه بدور القائد فى مجتمعه الزاحف أبدا إلى الأمام ، ويجمل كبار النقاد هذه الحقيقة بأن الشعوب لم تعد تقنع اليوم من الأديب بأن يكون صدى لمجتمعه، بل تطالبه بأن يتحول إلى قائد له . هذا هو المعنى الحقيقى لفكرة الالتزام فى الأدب ، وهى الفكرة التى لا تسعى إلا إلى دعوة الأديب والفنان إلى تحمل مسئوليته وقيادة معارك شعبه والانتصار لقضاياه العادلة ، وهى فكرة يعبر عنها أحياناً بعبارة الأدب الهادف ، ولكنها فى جميع الحالات أبعد ما تكون عن المساس بحرية الأديب والفنان) (١) .

وكما أن العلم على حد استشهادهم يمد الإنسان بالمخترعات وغيرها مما يساعد الإنسان فى السيطرة على الطبيعة وإخضاعها لمصالحه وإرادته ، فالأدب الواقعى يجب أن يمده بالقصة والمسرحية التى تساعده فى التغلب على شرور مجتمعه وتعمل على تقدمه عن طريق تغيير حياة الملايين التى تعيش داخله وتكون واقعه . ذلك أن واقع المجتمع هو عبارة عن حياة الملايين ، والأدب ليس مجرد صورة مأخوذة من الحياة ، وإنما هو تعبير أكثر الناس إدراكا له تعبيراً يهدف إلى تغيير المجتمع الذى لا يمكن أن يتغير إلا بتغيير هذه الحياة : (إن الكاتب العظيم هو الذى يغيرنا بحيث نحس عقب قراءة كتابه أننا لم نعد كما كنا قبل قراءته .. وأننا تغيرنا إلى أعلى) (٢) . وإذا فهم الكاتب وضعه الحقيقى فى المجتمع ، وأدرك مسئوليته الكاملة ، ونهض بالدور القيادى الحر الذى يعزز مكانته ، ويرتفع بها إلى مستوى الإيجابية الفعالة ، فإنه لا بد مستجيب لحاجات عصره وقيم مجتمعه بطريقة تلقائية .

---

(١) « الكاتب » — العدد ٢١ — ديسمبر ١٩٦٢ — مقال د : محمد مندور (الالتزام ومسئولية الأديب) ص ١٥ .

(٢) « الأدب للشعب » — سلامه موسى — الانجلو المصرية ط ١ — ١٩٥٦ — ص ١٠٩ .

وحتى يكتمل للأديب الواقعى فهمه للدور الذى يجب أن يلعبه فى المجتمع عليه أن يؤمن بأن الثقافة ليست أبنية فكرية أو أدبية أو فنية متعالية ، منفصلة عن الحياة الاجتماعية ، وليست ذات خصائص ذاتية مستقلة تماما ؛ بل هى التعبير المباشر عن الحياة الاجتماعية ، وليست خصائصها إلا انعكاسا لما يجرى فى المجتمع من أحداث ومواقف اجتماعية وعمليات إنتاجية . وهى ليست مجرد انعكاس سلبى للحياة الاجتماعية كما تنعكس صورة الشئ فى المرآة ، بل إنها فى الوقت نفسه جزء متكامل من هذه الحياة وقوة دافعة فى قلبها . هى تعبير عنها ، وهى قوة موجهة داخلها . إنها ليست صورة باردة يتأملها المجتمع أو يتذوقها فى لا مبالاة ، وإنما هى تيار دافق من الوعى يعبر عن المجتمع وينبض فى قلبه بالحركة والتطور ، وتتجسد فيه حقائق المجتمع وطبيعة ما يجرى فيه من أحداث ومواقف . ولهذا فالثقافة تعبير عن المجتمع ، وأداة لتغييره وتطويره فى نفس الوقت : (إن الثقافة مصدرها الشعب ، مصدرها القوى المنتجة العاملة فى المجتمع . على أن اتجاه الثقافة إلى الشعب مرة أخرى ، يعنى أن تتاح للشعب — فى نطاق واسع شامل — أن يتذوق ثقافته وأن يختبر جودتها وأن يقول فيها كلمته وأن يتفاعل بها ، وأن يخصبها بخبراته وحكمته المستمدة من نضاله اليومى ونضاله الوطنى معاً) (١) ومادام الأديب الواقعى يؤمن بهذه النظرة إلى الثقافة ودور الشعب فيها تأثراً وتأثيراً ، فما عليه إلا أن يحيا حياة الناس ، حتى يكتب لهم أدباً يفهمونه ، وحتى يتحدث عن أشياء حقيقية فى حياتهم ، ليجئ أدبه تعبيراً صادقاً عن الواقع الذى يعيشون فيه .

ونحن نرى أن معظم هذه القضايا التى أثارتها مدرسة النقد الأيديولوجى الواقعى بعيد قيام الثورة مباشرة (منذ العدد ٥٥٦٣ الصادر فى ١٩٥٣/٥/٢٣ بجريدة « المصرى » ، بدأ د . عبدالعظيم أنيس سلسلة مقالاته (فى الأدب الواقعى) — وفى ١٩٥٤/١/١٠ أخذ هو ومحمود أمين العالم يكتبان « من أجل ثقافة مصرية » — ومع بداية صدور صحيفة « الجمهورية » ١٩٥٣/١/٢٧

---

(١) « الهدف » — مايو ١٩٥٧ — مقال محمود أمين العالم (كيف نتجه بثقافتنا الوطنية) ص ٣٢ .

أخذت تبرز قضايا النقد الجديد وتعددت المناقشات وكثرت بين أنصار الجديد والمتمسكين بالقديم) نبتت جذورها فى الفترة السابقة على الثورة ، وكانت الأرض صالحة لإنبات هذه البذور الجديدة : أرض الواقع الفكرى والاجتماعى والاقتصادى والسياسى والثقافى ،بل إنا عرفنا أن أول من ظفرنا لديه بنزوع صارم نحو تطبيق النظرية الماركسية على الأدب ، وتفسير العمل الأدبى تفسيراً مادياً على أساس علاقته بالبناء التحتى أو البنية التحتية فى المجتمع والعلاقة الجدلية بين البناء العلوى والأساس الأقتصادى ونظام الإنتاج المادى السائد ، كان هو « محمد مفيد الشوباشى » .

ونلمح بوادر تطبيقه هذه النظرية على أدبنا العربى فى مقال نشره عام ١٩٤٠ بعنوان (مصر تتجه نحو أدب القوة — الصناعة تؤثر فى أغانينا وموسيقانا وقصصنا) (١) ، وحاول تفسير المراحل التى مر بها الأدب العربى منذ أقدم العصور ، وإبان الحضارة الفارسية ، وأثناء الحكم التركى ، وفى عهد محمد على ، وإسماعيل ، وبعد قيام ثورة الشعب فى ١٩١٩ . رابطا بين تدهور أو نمو وازدهار الحالة الاقتصادية ، وبين نمو أو تدهور أو ازدهار الأدب وإشراقه أو ضعفه . وبدا أنه يؤمن بأن الحالة المادية الاقتصادية هى أقوى الدوافع المؤثرة فى الانسان من الوجهة النفسية والاجتماعية والجسمية والذهنية؛ لأنها الموجه الأول لتفكيره . وبما أن الأدب أوضح مظاهر التفكير ، فان تأثير الحالة الاقتصادية ينعكس على مرآته ، وإذا درست الحياة الأدبية فى أمة من الأمم ، أمكن إرجاع تياراتها ووجهاتها إلى أسباب مادية اقتصادية . . ثم تتبلور هذه النظرة رويدا رويدا ، ويزداد حماسه فى المقالات المتعددة التى أشرنا اليها مسبقا والتى شغلت مجلته (الأديب المصرى) . وطفق يتحمس لهذه النظرية بعد أن ساعدته ظروف المجتمع ، ونمو الفكر التقدمى اليسارى به ، والتنظيمات الثورية السرية التى اضطرمت فى جوانب الحياة المصرية . وما لبث أن أضاف إلى تفسيره للأدب تفسيرا ماديا مهمة جديدة للأديب سماها « الكفاح والنضال » مثل سلامة موسى . ويجد لنفسه متنفسا فى مجلة

(١) « العزيمة » — العدد ٢٠ — ٢٧/٦/١٩٤٠ — ص ٩ .

(الثقافة) ١٩٥١ ، بعد أن صودرت مجلته وأغلقت أبوابها ، لكنه يظل على ولائه لفكرته وعقيدته التي لاتفتأ تواجهنا في كل كلمة يخطها وكل سطر يكتبه ، فيمهد بذلك هو ورفاقه من أمثال سلامة موسى ، ثم د . محمد مندور ، ود . لويس عوض الطريق لأصحاب المنهج الايديولوجي في النقد ، ويفتحو الباب على مصراعيه للمبدعين من كتاب المدرسة الواقعية (١) .

ولم يقف الأمر عند هذا الحد ، بل إنهم تصدوا للكلاسيين من الأدباء الذين رأوا في الدعوة الجديدة والآراء الثورية الجديدة تحطيما لقوالب وأشكال ومفاهيم ظلت راسخة في الأذهان طويلا . والدليل على ذلك تلك المعركة الأدبية التي قامت بين د . لويس عوض ود . محمد مندور و د . عبدالحميد يونس وإسماعيل مظهر ، وبين د . طه حسين ، وكذلك بينه وبين محمود أمين العالم ود . عبدالعظيم أنيس ومحمود عبدالمنعم مراد وعبدالرحمن الشرقاوى. والتي انتهت إلى تثبيت أقدام أولئك الذين درسوا الأدب في ضوء الواقعية والاشتراكية الماركسية .

وكانت حصيلة المعركة التأكيد على أن مضمون الأدب في جوهره أحداث تعكس مواقف ووقائع اجتماعية . وأن الصورة الأدبية عملية لتشكيل

---

(١) للتأكد من ذلك انظر مقالات محمد مفيد الشوباشي المنشورة بمجلة (الثقافة) ، ومنها :

(١) والان ... ما رسالة الأدب ؟ العدد ٦٧١ — ٥ / ١١ / ١٩٥١ — ص ١٠

(٢) ما الأدب الحى الحر ؟ وكيف الوصول اليه

العدد ٦٧٤ — ٢٦ / ١١ / ١٩٥١ — ص ٨

(٣) الأدب الضال . . . . العدد ٦٧٧ — ١٧ / ١٢ / ١٩٥١ — ص ٩

(٤) ثورة مصر على الاستعمار تقترب من مرحلتها الحاسمة

العدد ٦٨٣ — ٢٨ / ١ / ١٩٥١ ص ١ .

(٥) تشبثنا بالقديم يحقق أهداف الاستعمار العدد ٦٩٤ — ١٤ / ٤ / ١٩٥٢ — ص ١٢

(٦) الأدب السياسى : : : : : : : : العدد ٦٩٩ — ١٩ / ٥ / ١٩٥٢ — ص ١

(٧) التفاعل الطبيعى بين النهضتين الأدبية والمادية

العدد ٧٠٠ — ٢٦ / ٥ / ١٩٥٢ — ص ٦

هذا المضمون وإبراز عناصره وتنميةمقوماته . وإن العملية النقدية ليست دراسة الصياغة فى صورتها الجامدة فحسب ، بل هى استيعاب لكافة مقومات العمل الأدبى ، وما يتفاعل فيه من علاقات وأحداث وعمليات (١) .

أما موضوع العمل الأدبى الذى وقفوا عنده طويلا ، واستندوا اليه فى دفاعهم عن وجهة نظرهم النقدية والابداعية على السواء ، فان عبدالرحمن الشرقاوى يحدده فى مقاله عن (محنة الأدباء) وهو بصدد الرد على دعاوى الشيوخ من الأدباء قائلا : (إن أدباء الغد يدركون أن الأدب هو تعبير عن الحياة الانسانية فى تفاعلاتها المتشابكة . إن موضوع العمل الفنى هو حياة الانسان او موقف من حياة الانسان فى إطاره الاجتماعى وصلاته ومفهوماته وحركته ليسيطر على قوى الطبيعة . . هو اللحظة الراهنة التى هى حركة وأثر وجزء نابض من كفاح الإنسان فى سبيل حياة أفضل . كفاحه ضد قوى القدر ، وضد العجز ، والضعف البشرى الذى صنعته أوضاع بالذات) (٢).

فالأدب الواقعى الذى يطالبون به والذى يحتاجه المجتمع فى مرحلته الجديدة هو ذلك الذى (يؤمن بالانسان ويفتح أمامه طريقا إلى المستقبل . . يربط إنسان الغد بانسان اليوم ، ويؤمن أن إنسان اليوم البطل ليس انسانا بلا نسب . وينبع من إدراك عميق للتاريخ ، وفهم دقيق لكل القوى التى صنعت التاريخ ، يقاوم الأخطار التى تهدد حياة الانسان ، ويصون شرف الثقافة من الامتهان . . ولا يزيف الحياة والواقع . . يؤمن بأن المغامرات « السابحات الفاتنات » و « عزيزتى انتونيا » ليست هى القيم العليا التى أثرت فى الآداب العالمية وليست هى المعجزة التى ستنقذ الأدب المصرى من اللهو واللعب) (٣) .

---

(١) « قصص واقعية من العالم العربى » — تقديم محمود أمين العالم وغائب طعمة — دار النديم سبتمبر ١٩٥٦ — ص ٢٢ .

(٢) و (٣) « المصرى » — العدد ٥٤٥٧ — ٥ / ٢ / ١٩٥٣ — ص ٨ .

أدباء الغد إذن أو الواقعيون الذين يترسمون خطى الواقعيين الاشتراكيين الروس يؤمنون – على نحو ما رأينا جوركى وأتباعه – إيمانا راسخا بمقدرة الإنسان على التطور والإبداع ، وبأنه كائن كريم فى عنصره ، ينزع دائما إلى الحياة الحرة الكريمة . ويعمل من أجلها ؛ وله المقدرة على بلوغ ما يريد . وليس ثمة « قوانين » فى الطبيعة تمنعه من تحقيق غاياته وأشواقه الانسانية ، ليس ثمة « قدر » يلعب به ولا « قوة غيبية » تحدد مجرى حياته . . إنه سيد نفسه فى نطاق من العلاقات الاجتماعية تجعل هذه السيادة غنية بكل ما يسعده ويبهجه . وهم لذلك متفائلون إلى أبعد الحدود . . يرون من خلال ظلام الواقع والمآسى والدموع التى يصنعها الانسان لأخيه الانسان بشائر مقبلة سعيدة . . فثبات الانسان فى وجه المصاعب ، وجهاده اليومى المضنى ، والوعى المتعاظم بمشاكل الحياة ، والنقمة المتفاقمة على الأوضاع المزرية ، والحب والأمل والاصرار ، كلها بشائر تلك الحياة المقبلة او المرتقبة . وهؤلاء الواقعيون يحتمون على الأديب الواقعى الاشتراكى أن يعبر عن فكرة ما ، ويقف إلى جانبها ، بمعنى أنه لابد من أن يقف موقفا ما من الحياة يدافع عنه . موقف مميز واضح له ا رتباط قوى بمشاركة الأديب فى الأحداث التى تجرى والخوض فيها وتبنى شعاراتها . . وأخيرا فانهم يذهبون إلى أن الأدب بصورة عامة (نوع من العمل لا يمكن أن تنقطع صلته بالتجارب والأعمال الأخرى التى يؤديها الأديب فى حياته فهو مرتبط بها أيما ارتباط . . يعكس نشاطاته الاجتماعية وموضعه من المعركة) (١) .

هذه فى الأغلب الأعم هى الأسس العامة التى دارت فى فلكها دعوة الكتاب والنقاد الجدد الذين التزموا بقضايا الإنسان والمجتمع ومشكلاتهما ، والذين ارتضوا إلى أن يكون الفن والأدب صاحبى وظيفة حيوية وانسانية واجتماعية وقومية ، بعد أن أصبحا مرتبطين ارتباطا وثيقا بمشكلات الملايين

---

(١) « قصص واقعية من العالم العربى » – تقديم محمود أمين العالم وغائب طعمة – دار النديم ط ١ سبتمبر ١٩٥٦ – ص ٢٥ .

وبوجدانهم وتطلعاتهم . ومهما يكن من أمر فقد كانوا جميعا متعصبين لوجهة نظر واحدة ، متحمسين لأيديولوجيتهم ، وللفكر الماركسي الذى أخلصوا له ودافعوا عنه ، ووراحوا يطبقون كثيرا من تعاليمه المتصلة بالأدب والفن ، بل راحوا يلزمون الكتاب بما ألزم به نقاد روسيا فى العشرينات والثلاثينات فى مجتمع كان قد قطع شوطا كبيرا نحو تطبيق الاشتراكية .

ومع ذلك فانهم فى مجموعهم ، بدافع من إخلاصهم لعقيدة آمنوا بها (تحملوا مسئولية الخلق الفنى حتى فى أزمنة الأزمات كما كانوا فى مجموعهم أبناء بررة للثورة أثبتوا بالجد والاخلاص والموضوعية أنهم قادرون على تجديد الحياة وعلى التعبير بصدق عن وجدان مصر الجديدة) (١) كما يقول الدكتور لويس عوض . وإن كنا نرى أن ثمة كتابا آخرين ليسوا ماركسيين تحملوا مسئولية الابداع الفنى ، وساعدوا على تجديد الحياة ، والتعبير بواقعية وصدق عن وجدان المجتمع والإنسان الجديد والعلاقات الاجتماعية الجديدة .

***

---

(١) «الأدب والثورة» — د. لويس عوض — دار الكاتب العربى ١٩٦٧ — ص ١٦٣

نحو تصور لاتجاه واقعي شمولي

ويبقى أن ننظر فى « الواقعية » كاتجاه أدبى حددوا هم أبعاده ، وحاكوا فيه تماما ذلك الاتجاه الذى ساد النقد والأدب فى روسيا الثورة . . فمنهم من أطلق عليه « الواقعية الاشتراكية » كالشوباشى وسلامة موسى ،ومنهم من أسماه « الواقعية الجديدة » كالعالم وغائب طعمة وحسين مروه . . ورأوا أن المجتمع المصرى الجديد – وبخاصة بعد قيام ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ – إن يكن فى حاجة إلى مذهب أدبى وفنى ؛ فانه فى أشد الحاجة إلى « الواقعية الاشتراكية » كما حدث فى روسيا تماما بعد الثورة . واستنادا إلى هذا فانهم رفضوا أى منهج واقعى آخر ، أو أى أسلوب فنى آخر لا يتفق كل الاتفاق مع مبادئ الواقعية الاشتراكية أو الواقعية الجديدة كما حلا للبعض أن يصفها على نحو ما فعلوا بالنسبة للكلاسية الجديدة . حتى وإن اتصل هذا الأسلوب وذلك المنهج بالواقعية كاتجاه أدبى وفنى موضوعى ، لايعنى بمحاكاة الواقع وتصويره آليا ، بقدر ما يحتفل بالمضمون الذى يصبه الأديب أو الفنان فى الواقع ، ووجهة نظره إلى الواقع ، وحكمه الذى يوحى به من خلال الصور الفنية التى اختارها لموضوعه .

وإن دل هذا على شيء ، فانما يدل على أنهم تعصبوا والتزموا للمرحلة الأخيرة من مراحل تطور الاتجاه الواقعى فى الفن والأدب ، واكتفوا به ، وتناسوا ما عداه ، وأصبح على الكاتب لكى يكون واقعياً أن يحصر فنه وفكره ووجدانه فى هذه الحجرة المغلقة ذات الجدران السميكة والنوافذ الموصدة التى لا تسمح حتى بدخول نسمة هواء رطبة.فالواقعية النقدية عندهم سلبية، على الرغم من أنها كانت اتجاهاً فكرياً وفنياً ساد آداب القرن التاسع عشر الروسية والغربية . وتمكنت من أن تؤدى دوراً هاماً فى المجتمعات التى عاصرتها ، إذ كشفت على أقل تقدير – كما يقول جوركى فى كتابه الأدب

والحياة — عن منابت « السوس » الذى ينخر فى هيكل الرأسمالية والبناء البورجوازى للمجتمع . كما أنه فى ظروف الواقع الرأسمالى تقف الواقعية النقدية حليفة للواقعية الاشتراكية ، مؤيدة للاتجاهات الاجتماعية الاصلاحية والأمانى التقدمية . وأن الواقعية النقدية ليست إلا مرحلة الانتقال إلى الواقعية الاشتراكية ، وأن تحول الفنان منها إلى الأخيرة خطوة إلى الأمام ، فى حين أن تحوله من الواقعية الاشتراكية إلى الواقعية النقدية يعتبر ردة وخطوة إلى الوراء. كذلك فانهم لم يعيروا « الواقعية الفنية » التفاتاً ، ليس جهلا بها ، ولكن حباً عارماً للواقعية الاشتراكية . ورفض كل شيء فى الفن أمر لايقره منطق . كما أن التعصب الأعمى لشيء واحد تعسف لا يقبله الواقع ولايتفق مع سنة التطور . ففى داخل الشيء الواحد جوانب قوة وجوانب ضعف وهكذا ! ! وفى أدبنا الحديث والمعاصر ، كان من الصعب جداً إلزام الكتاب فى ١٩٦١ باتباع كل القواعد التى التزمتها الواقعية الاشتراكية فى روسيا ، لسبب بسيط جداً ، هو أن الثورة حتى ذلك الحين لم تكن قد خلصت المجتمع نهائياً من جميع مظالم الماضى ومفاسده وما خلفته من رواسب ، كما أن الأرضية العقائدية والفكرية لم تكن قد اتضحت بعد(*). وهذا جعل الكثير من الكتاب يلجأون إلى الماضى القريب ليكشفوا عن فساد ومظالم يحسون أنها لاتزال مستمرة ، ولكنهم يحرصون على إظهارها فى ثوب الماضى تاركين للقراء أن يقولوا كلمتهم فيما إذا كنا قد تخلصنا منها نهائياً أم مازلنا فى حاجة إلى مزيد من الجهد الثورى للقضاء عليها . واعتقدوا أن مهمتهم فى تلك الفترة تنحصر فى عون الناس على فهم أنفسهم ، وتبين نزعات الشر وأسباب الخطأ فى سلوكهم الفردى والجماعى . أما مطالبتهم فى ظل تلك الظروف بتنفيذ أوامر الواقعية «الانحيازية» فقد كانت كفيلة بأن تحيل أدبهم إلى مجرد دعاية خطابية ، مما يفقده طابعه المميز ؛ إذ يختلط بغيره من أنواع الكتابة السياسية والاجتماعية

(*) فقد كان المجتمع آنذاك فى مرحلة اتسمت بالقلق من أجل البحث والرغبة فى الوصول إلى خير ما يمكن الوصول إليه بالنسبة لظروف المجتمع وحاجاته ومطالبه. لذلك فانه كان غارقاً فى التفكير والموازنة والتأمل والمقارنة والاجتهاد .

فتنعدم جاذبيته الخاصة وقدرته الفائقة على غزو النفس البشرية . وهناك أعمال قصصية كثيرة حاولت تطبيق كل تعاليم « الواقعية الاشتراكية » فلم تثمر سوى الإخفاق الشديد من الناحية الفنية .. ولعل مرجع ذلك من ناحية أخرى أن « الواقعية الاشتراكية » قد فهمت خطأ . كأن يقال إن ميدان الفن الاشتراكى هو أن يدور حول « البروليتاريا » : حياتها وكفاحها ونضالها السياسى من أجل الوصول إلى مرحلة الديكتاتورية البرولتيارية.والواقع أن التجارب الفنية التى قدمها فنانون تقدميون أثبتت أن أى موضوع يتناوله الفنان الاشتراكى من الممكن أن ينتج عنه فن اشتراكى واقعى ، فقد كتب « فاست » (سبارتاكوس) وكتب « أراجون » السلسلة الروائية (العالم الحقيقى) وكتب جوركى « كليم ساموجين » . وكل هذه الأعمال لم تضع فى بؤرة الضوء منها حياة الطبقة العاملة بالذات . يضاف إلى هذا تصورهم بأن القصة أو المسرحية لابد أن تكون النهاية فيها « متفائلة » . ثم ضرورة أن تكون « الشخصية » قوية صامدة متصلبة الشرايين على طول الخط فى القصة أو المسرحية . فى حين أن « الدون الهادئ » لشولوخوف ، و (كليم ساموجين) لجوركى تنفى هذا الزعم تماماً . وثمة قضايا أخرى تتعلق بذات الكاتب ، وتغليب الهدف والمضمون ، وحتمية انحيازه كما قال لينين ، والقول برفض العاطفة ، والخيال ، وماشابه ذلك ، مما يستلزم ضرورة مناقشته من أجل تصور جديد لواقعية غير تعسفية ! ومنذ البداية ينبغى أن نضع تصورنا للواقعية التى نسعى جاهدين فى محاولة بلورة مفهوم جديد لها فى ظل هذه التحفظات :

أولا : أننا نؤمن بأن الفن ظاهرة جمعية فى أصلها وفى تطورها . وهو ليس شيئاً من لاشىء ، وإنما هو شىء من أشياء كلية قائمة فعلا فى المجتمعات يلبسها الأفراد ، وإذا شاءوا أن يثبتوا وجودهم الفرد وكفايتهم الذاتية جددوا خلال هذه القوالب ؛ بمعنى أن العبقرية فى الفن ليست فردية وإنما اجتماعية بحيث إن الفرد يكون وسيلة للتعبير عن مثل عليا ترسمها له الجماعة ويكون تجديده صدى لموجات عامة فى المجتمع . فالفن ظاهرة اجتماعية تتركب من

عناصر اجتماعية مختلفة ، تتفاعل عند الفنان ، فيبدع ، بحيث يصبح الفنان هو المعبر عن تيارات زمانه الفنية . والفنان فى خلقه الفنى لايخضع لسر من أسرار النبوغ كالوحى والإشراق والتجلى الذى يقول به الفلاسفة على مختلف نزعاتهم ؛ وإنما يخضع لقوانين علمية صحيحة تقول بها علوم معنية كقانون (تداعى الخواطر) الذى يقول به « علم النفس » ، وقانون « البقاء للأصلح » الذى يقول به « علم الحياة » ، وقانون التقليد الذى قال به « تارد » وقانون « تقسيم العمل » الذى قال به « دور كايم » ، وغير ذلك مما يجعل الخلق الفنى خلقاً منظماً لايخضع لمحض الصدفة .

ومن ثم تصبح شخصية الفنان موجودة ومحترمة فى الإنتاج الفنى ، ولكنها ليست حرة كل الحرية فى ذلك . لأن الحرية الفنية ليست الفوضى والشذوذ ، وإنما هى احترام القوانين سواء كانت نفسية تعبر عن عبقرية الجنس والعنصر أو اجتماعية تعبر عن سنن المجتمع وإرادته العامة ، بحيث أن الفنان يبدو فى نهاية الأمر كأنه الوارث لصفات قومه فى فنه .

ثانياً : نحن نؤمن بالأشتراكية كمذهب اقتصادى واجتماعى واقعى ، لايتم بناؤه بالأمانى الطيبة والمواعظ الحسنة ، ولكنه يقوم بادراك القوانين الموضوعية للتطور التاريخى ، وللواقع المعاصر ، وللعلاقات الاجتماعية ، واكتشاف طرق علمية إيجابية لتفجير القديم منها وإقامة الجديد الذى يستطيع أن يواجه امتحان الحياة . وإذا كانت الاشتراكية المثالية اليوتوبية كصورة قديمة للاشتراكية تمثل رد فعل للظلم الاجتماعى ، وتستند إلى المثل العليا ومعرفة الخير ؛ فان الأشتراكية العلمية كصورة حديثة للاشتراكية تمثل أساساً تعبيراً عن وعى الجماهير وإرادتها ، وشكلا تاريخياً متطوراً للمجتمع . وهى ترتكز على الوقائع والمتناقضات القائمة التى تترجم وعياً عند الطبقات الواقعة تحت الاستغلال .

ثالثاً : وبالتالى فنحن نستنكر أى فن رومانسى خيالى لاتمتد جذوره إلى الواقع ، ولايعبر إلا عن « الأنا » ويغفل اغفالا كلياً الـ « نحن » إذا صح هذا

التعبير . وقد اتضحت وجهة النظر هذه فى تعرضنا للاتجاه الرومانسى ، وكيف أننا نتطلب من الفن أن يكون تعبيراً عن الواقع وتصويراً لحركته ونموه فى لحظاته الحية المتطورة . فالواقعية تزيد الفنان غنى ، وتدربه على مواصلة التوغل بحثاً عن الحقيقة ، وتتغلغل به إلى صميم معترك المتناقضات حيث يتفجر معنى الحياة . وتتيح له إدراك الجوهر . وهى تجعل الفنان أقوى مما كان عليه وأكثر نقاء وأشد حساسية ، بتوثيق صلته بالحقيقة التى يتخذ منها مادة إنتاجه الفنى ، وتنقذه من أوهامه وخيالاته وترهات أحلامه ..

بعد هذا يمكن لنا وضع تصورنا للاتجاه الواقعى ، أو الصياغة الجديدة للواقعية ، كما كانت تستلزمها المرحلة الحضارية التى مر بها مجتمعنا فيما بعد الحرب العالمية الثانية وحتى عام ١٩٦١ . وربما تتضح أبعاد هذه الصياغة الجديدة لو أننا أطلقنا عليها صفة « الواقعية الشمولية » .

وينبغى علينا منذ البداية أن نشير إلى أن هذه « الواقعية الشمولية » تختلف جذرياً عن الواقعية الميكانيكية ، وإن اشتركت معها فى ضرورة توافر عنصر « الموضوعية » . فالموضوعية قاسم مشترك أعظم بين مدارس الاتجاه الواقعى ككل : طبيعياً كان أم نقدياً أم اشتراكياً أم شمولياً . وإذا كانت الواقعية المباشرة تعطينا الواقع ببعد واحد ، وبشكل ميكانيكى ، فان الواقعية الشمولية تسعى للكشف عن الواقع الإنسانى فى حركته الدائرة والمستمرة ، لأنها لا تجرد الواقع من نسيجه ، وترى أن ثمة فارقاً كبيراً بين أن تفهم طبيعة الواقع فهماً واضحاً ، وبين أن نطبق على الفن مقاييس مبتسرة ، تدور كما تدور الماكينة ، فتعتصر من الفن حياته ، بل وخاص مادته ، تحت ستار الواقعية . وإن عملية الخلق فى الأدب هى عملية اشتقاق وتركيب جديد وليست عملية نسخ أو نقل حرفى فوتوغرافى . فالكاتب ينبغى أن ينتخب لا أن يسجل . والواقعية هى هذا الاشتقاق الأدبى الذى يرتفع بادراك القارىء من خلال عمليتى الإبداع والانتخاب . كما أنه ليس من الضرورى لكى يوصف الأدب بالصدق أن ينقل ويقص ويسرد ما يحدث فعلا بوضعه الذى هو عليه

بل يكفى أن يقص ما يمكن حدوثه دون أن يوصف بالاستحالة أو عدم المعقولية .

والكاتب فى الواقعية الميكانيكية المباشرة يظن أن القصة مجرد حكاية تسرد أو مجموعة من الأوصاف الموضوعية الرتيبة.ولهذا السبب يبدأ قصته عادة ، بتخطيط عام للشخصية ، وبضمير الغائب دائماً ، ثم فى صيغة جمل وصفية ، تصل إلى التجريد ، لأنها تعطينا خصائص الشخصية فى شكل ملخص ثابت لأعمالها . إنه لايقدم لنا مشاعر الشخصية أو أفكارها بل وصفاً موضوعياً لأعمالها واختزالاً لكلامها ، أو بمعنى آخر يسجل لنا محضراً لسلوكها أمام موقف معين . هذا « المحضر » لايساعدنا على أن نرى الشخصية ونتابعها وهى تفكر ، وتتحرك ، وتواجه الأحداث ، وتكشف لنا عن نفسها خلال ردود الفعل التى يحدثها الواقع فى نفسها ، وخلال مواجهتها لنفس الواقع . والقارىء ليس فى حاجة إلى أن يرى ويعرف — فى الفن — شخصية يراها ويعرفها كل يوم ، لأنه يقبل على قراءة القصة مدفوعاً برغبة عارمة فى تخطى مفاهيمه اليومية إلى ما هو أعمق وأنقى ، حتى إذا ما أنتهى من قراءاتها وعاد إلى حياته اليومية ، رأى الناس والمرئيات والأحداث بعيون جديدة وبرؤية جديدة .

ولن يتأتى ذلك للكاتب الميكانيكى الذى يتخذ من نفسه آلة مصورة ، والذى يؤمن بأن وظيفته الرئيسية هى أن يسجل الواقع كما هو فى وجوده الموضوعى المستقل . ذلك أن الواقع ليس ما تقع عليه حواسنا ، بل هو ما خلف المظاهر الخارجية . (ولكم من مرة لايكون فى حركاتنا الخارجية إلا محاولة لإخفاء مشاعرنا الحقة ، فالكاتب الواقعى الصادق هو من يمد يداً تفتح الأبواب وتشق الحجب) (١) . إن وظيفة الكاتب الواقعى أن يصور عاطفة الإنسان نحو الواقع ، ونظرته إليه ، وموقفه منه ، ورد فعله عليه .

---

(١) « دفاع عن الأدب » — جورج ديهاميل . ترجمة د . محمد مندور — ط ١ لجنة التأليف والنشر ١٩٤٣ هامش ص ٢٢٠ .

والواقع هنا ليس هو الواقع الآلى الثابت الجامد ، بل الواقع فى حركته الكلية ، حتى يستطيع الكاتب أن ينقل قارئه من الآلية إلى الحركة ومن الجمود إلى التغيير ...

انطلاقاً من هذا الفهم ترى الواقعية الشمولية ضرورة تعمق الكاتب فى جوانب الواقع عن حسن اختيار وأصالة تصوير حتى تتراءى المعانى الإنسانية الدقيقة جلية واضحة . ولكى يتحقق ذلك لابد من أن ينبع إدراكه للواقع من تصور للعالم له صفة الشمول والتكامل والتحرك ، وله مع ذلك طريقته فى التفكير والنظر . وأن تكون رؤيته للواقع لا على أنه واقع مادى فحسب ، بل على أن الواقع كل متكامل من مادة وروح ، فكر ووجدان ، موضوع وذات ، عقل وعواطف ، حس وخيال ، حتى لايصدر فنه عن نظرة واحدية الجانب ترى الموجودات والأشياء من خلالها وتهمل ماعداها . والإنسان كذلك : عقل وعاطفة ، حس وروح ، إنه نسيج متشابك لايمكن فصل أجزائه بعضها عن البعض الآخر .

والقصة الواقعية الشمولية لابد من أن تكون بناء مترابطاً يستمد تكوينه من تجارب الحياة ، والخيال ، والتفكير ، والفهم الدقيق السليم للمجتمع ، والقدرة على اختيار الألفاظ وإجادة استخدامها فى مواضعها ، والصياغة المحكمة . فالواقعية لاتنافى الذوق السليم ، وجمال الصورة ، وإحكام الصياغة. إذ ليس من شأنها أن تخرج بالأدب عن صفاته الأساسية من حيث هو فن . ولكنها لاتجعل هذه العناصر غاية مقصودة لذاتها ، إذ انها أنتقلت بالأدب من استهدافه للجمال واعتباره غاية فى الفن إلى اتخاذه وسيلة تأثيرية لفهم الواقع وتفسيره وتتبع حركته ، لتغييره .

إن الواقعية الشمولية ليست تبريراً لنقص الموهبة ، أو لفقدان البناء الفنى . وهى لاتعنى أن نسجن الفن فى قوالب جامدة ، أو أن نسقط من حسابنا التذوق الدقيق ، ونحتفل بالفكرة وحدها أو العقيدة وحدها ، أو أن نستبدل باللغة لغواً وهراء.والواقعية الشمولية ليست عدوة الحب ،ولاهى خصم العاطفة والشعور الرقيق ، إنها على العكس من هذا ، جماع كل ماسبق . فهى لاتعلى من شأن جانب على حساب الجوانب الأخرى ، وإنما بالاختيار الدقيق

والتنسيق المحكم والتعادل بين الأجزاء . إنها تجمع إشعاعات متفرقة لتخلق منها ضوءاً ولهيباً ، ضوءاً ينير الأطواء النفسية ، ولهيباً حيوياً خلاقاً يذكى عصارة الحياة بتعميق معانيها الإنسانية . وفى هذا تكشف لنا الواقعية الشمولية عن الجوانب المستسرة من الواقع . ومن ثم فانها تحرص بدقة على تحديد المعالم الدالة التى لاتقف عند سرد الظاهر الرخيص من أحداث الحياة الجارية ...

ويرتبط هذا بطبيعة الحال عند الكاتب الواقعى الشمولى بضرورة توافر عنصر « الوعى » لديه . وهو عنصر لازم لتحقيق وظيفة الفن فى المجتمع من ناحية ، ولتبلور خامات الواقع فى « شكل » فنى من ناحية أخرى ، حتى لاتظل هذه الخامات وقائع مساوية تماماً لما يعرفه كل الناس . فالأساس فى إنتاج القصة الواقعية القصيرة ذات الأبعاد الشمولية هو وعى الفنان المنتج نفسه ؛ لأن وعى الفنان بمجتمعه هو الذى يحدد قيمة إنتاجه الفنى . إذ يجب عليه أن يكون على قدر من الوعى الاجتماعى السليم ، يمكنه من المشاركة فى مشاكل عصره والمساهمة فى تقدم المجتمع . فالفنان هو ضمير المجتمع ، ولا أحد يكتب أدباً صادقاً إلا لأنه قد اتخذ موقفاً محدداً فى الحياة ، نتيجة رؤيته للأشياء من زاوية معينة تهم المجتمع وتفيده . فالوعى الاجتماعى للفنان أمر مفروغ منه ، والفن الواعى الذى يعبر عن الحياة ، قادر على الاستمرار والتأثير والامتداد فى الزمان والمكان .

وإذا كانت الواقعية الاشتراكية قد ارتأت أن الفنان لم يعد حراً وفق المفهوم القديم للحرية ، وأنه لم يعد طليقاً من كل قيد ، يصور أوهام عقله المريض ، وينفث سمومه بين الناس دون تحمل أية مسئولية بدعوى حرمة الفن وحريته ؛ وإنما الفنان إزاءها أصبح مسئولا عن المجتمع ؛ يبصره بحقيقة أوضاعه ، ويشحذ همته ، ويقوى آماله ، ويعينه على تحقيق أهدافه ؛ فان الواقعية الشمولية هى الأخرى ترى هذا الرأى دون مغالاة ولا إسراف . فالكاتب القصصى لا يؤلف قصته لمجرد أن يحكى أو يقص شيئاً أى شئ ؛ وإنما هو يقصد إلى غاية ، لأنه أولا وقبل كل شىء مسئول أمام الجماعة ، ويجب أن يكون فنه فى خدمة هذه الجماعة .. لكنها لاتسمح للكاتب القصصى

مطلقاً أن يكتفى بترديد الأفكار فى شكل قصصى ربما دون وعى ودون تمحيص ودون اقتناع . وهى ترى أن الهدف أو الأهداف لايجوز أن تطغى على الفن وأصوله وتقنياته .

إن الإخلاص لقضية الأدب الاجتماعى والارتباط بالواقع ، يجب ألا يدفعنا إلى شىء من التعصب المقيت ، بحيث يجعلنا نلغى كل الإنتاج القصصى الذى لم يبد فيه التزام الكاتب بارزاً بشكل لاخفاء فيه وإن توفر فيه الفن ، أو يقودنا إلى الحماس الزائد عن الحد لتأييد القصص التى لانظفر فيها إلا بالهدف سافراً دون فن . فالواقعية الشمولية تعتقد أن القصة الواقعية هى التى توازن وتوائم بين الفكرة وبين القيم الفنية ، حتى لاتعجز عن شق مجراها التأثيرى فى نفوس الجماهير ، ودفعهم إلى تغيير حياتهم وواقعهم . فنى القصة القصيرة لابد أن يتحقق البناء الفنى ، وتصوير الشخصيات ، ودقة الربط بينها وبين ما تحمله أو تفصح عنه من حس أو معنى . بحيث لايجوز أن يسمى قصة قصيرة أية كتابة لاتتخذ لها صورة فنية سليمة وجميلة لمجرد أنها تتحدث عن هدف أو فكرة أو عقيدة حبيبة إلينا ، أثيرة لدينا .

ينبغى على كاتب القصة القصيرة أن يدع شخصياته تفكر لنفسها ، وتتصرف من تلقاء نفسها ، وتتحدث بلسانها ، وتتحرك الحركة الطبيعية الملائمة لموقفها داخل العمل الفنى ، بدلا من أن يشدها إلى هدف أو يربطها إلى موقف لاتجرى به حوادث القصة وتجربتها . بمعنى أنه ليس ثمة ما يمنع الفن لكى يخدم المجتمع والجماعة من أن يحرص على أن يكون فناً أولا وأخيراً . وأن حرصه على أن يكون فناً لايعنى مطلقاً انفصاله عن المجتمع وقضاياه ومشكلاته ؛ ولكن معناه الوحيد والمفهوم أن يدعو الفن المجتمع بالطريقة الوحيدة التى يحسنها والتى تبرز بقاءه والتى لايمكن أن يكون شيئاً غيرها ، ألا وهى : ترجمة المجتمع إلى أشكال فنية خالصة . المجتمع كله بما فيه من آراء وأفكار وعواطف ومشاعر وهزائم وانتصارات وتفاهات وأشياء مجيدة . وبناء القصة بناء فنياً أصيلا محكماً بما تتضمنه من مثل إنسانية من شأنه أن يهز المشاعر ويحرك قوى الفكر ، ويجعلها أكثر رسوخاً وأعظم ذيوعاً فى الوعى

العام . وليس من شك فى أن تصوير التجارب الأدبية تصويراً فنياً على هذا النحو يكون أقوى إقناعاً من مجرد سوق الفكرة أو العقيدة تجريدياً فى نظريات الفلاسفة والعلماء الاجتماعيين .

ترفض الواقعية الشمولية إذن أدب قرع الطبول والخطب الحماسية والتقارير والمنشورات ، وتريد أدباً واقعياً ثورياً فى المضمون والصنعة الفنية على السواء . وترى أن الأدب هو ذلك النسيج الجميل الواعى بين خيوط المضمون وخيوط الشكل الفنى ، وبتفاعلها معاً ، وتآزرها جميعاً على إبراز المضمون الأدبى بكل ماينبغى أن يشتمل عليه المضمون من جمالية الشكل الفنى ومن تحديد الدلالة الاجتماعية .

والحقيقة أنه لاوجود للمضمون دون الشكل الذى تصوره به الكاتب . فما من فكرة أو إحساس يمكن أن تتحول إلى عمل فنى دون أن يكون قد أخذ بالفعل شكلا معيناً . وهذا الشكل لايأتى هكذا كيفما اتفق ، بل هو الشكل الملائم للموضوع ملاءمة حتمية ، بحيث لو أن الموضوع أخذ شكلا آخر ، لتحول إلى عمل فنى يختلف كل الاختلاف عن العمل الموجود بالفعل . فنحن لانملك أن نفصل بين المضمون والشكل فى القصة القصيرة ، لأن كل مضمون إن لم يوضع فى الشكل المطابق له الذى حتمته المرحلة الحضارية ، والظروف المحيطة التى أنتجت هذا المضمون ، لايصبح عملا فنياً على الإطلاق .

إن ثمة وحدة متفاعلة وموجودة فى الشكل والمضمون ، ينتج عنها فى النهاية العمل الفنى ككائن حى يتنفس برحابة من خلال أكثر من رئة : الوضع الأجتماعى . ذاتية الكاتب . طريقة الأداء الفنى . ومعنى هذا أن الشكل شكل ومضمون معاً . وأن المضمون مضمون وشكل فى وقت واحد . فالمضمون فى العمل الأدبى هو الذى يحدد منذ البداية الخطوط الرئيسية لشكله الفنى الفريد ، ثم تعود هذه الخطوط الرئيسية للشكل فتتبادل التأثير والتفاعل المستمرين من خلال إبداع الأديب ووعيه الاجتماعى ، وموقفه الطبقى ، حتى ينضج العمل ويولد فى صورته النهائية .

ولاتفصل الواقعية الشمولية كذلك بين الذات والموضوع ، فى حين أن الواقعية الاشتراكية والواقعية الطبيعية فصلتا فصلا تاماً أو كالتام بينهما ، وعزلت ذات الكاتب عزلا تعسفياً جائراً،وحالت بينه وبين العمل الفنى الذى يصدر عنه أصلا . ونظراً لأن الواقعية الشمولية تأخذ منذ البداية بوجهة النظر الكلية ، فإنها أدخلت فى عناصر القصة القصيرة الشكل والمضمون ، كما أدخلت الذات والموضوع . وجعلت من مهمتها أن تكون من أجل الحياة ومن أجل الفن معاً ؛ فهى تعبير عن الحياة ، والحياة كل هذا مجتمعاً . والامتزاج الكامل بين الذات والموضوع ، أو بين الشكل والمضمون ، وكذا بين موقف الفنان من الحياة ، وتعبيره عن متناقضاتها ، وبين التزامه بقواعد الشكل الفنى الذى يعبر فى إطاره وبوسيلته ، يحدث تلاؤماً كاملا ووحدة حقيقية بين كل هذه العوامل . إن النتاج الفنى ، أى عالم الواقع الفنى ، يولد نتيجة لقاء الفنان بالحياة ، نتيجة لتعرف الذات الملهمة بموضوع الواقع .

إن تصور الواقعية الشمولية قائم فى النظرة إلى العلاقة بين ذات الأديب وموضوعه ، ولايكون الأديب واقعياً شمولياً الا إذا فهم هذه العلاقة . فالأديب الواقعى حريص على عدم العبث بمجتمعه على صورة تجعل أفراده أفراداً عابثين ، لهم الحرية المطلقة فى كل ما يحلو لهم . لأن المجتمع عنده يتعدى كل ألوان النشاط الفردى ويتفوق عليها . على أنه لن ينتهى فى موقفه هذا من الطبيعة والمجتمع إلى موقف سلبى ، وإنما إلى موقف إيجابى متفاعل . لذا أبتعدت الواقعية الشمولية عن الواقعية الطبيعية والمباشرة التى تنقل نقلا أمينا ما تمليه الطبيعة وما يفرضه المجتمع . ورأت أن الأدب الواقعى لايفهم إلا فى ضوء التفاعل الديناميكى بين ذات الأديب وموضوعه . فهى لاتلغى الذات أبداً ، وإنما توزع السلطة بينها وبين الموضوع . فالواقعية الشمولية لاتفقد الفنان ذاتيته المشروعة التى من شأنها أن تخصب العمل الفنى وتخلق فيه تنوعاً وتفرداً أصيلين. كما أن الموضوعية تهيئ له تقويماً صادقاً للتجربة الإنسانية .

وتدخل ذات الكاتب فى الواقعية الشمولية ضرورى مادمنا قد اصطلحنا على أنها تختلف مع الواقعية الميكانيكية الآلية الفوتوغرافية ، ولأنها لاتعكس

الواقع هكذا كما هو . والفن لايمكن له أن يكتسب الموضوعية التى يتميز بها جهاز من أجهزة العلم ، لأنه لايكتفى بالمراقبة والملاحظة والتسجيل ، بل إنه يشارك ، وتتمثل هذه المشاركة فى الاختيار والانتقاء من الواقع . وهنا تمتزج الذات بالحقيقة الموضوعية القائمة خارجها . الكاتب يأخذ عناصر المادة الخام التى صنعتها الحياة ، ثم يتدخل بفنه ، فيصقلها من هنا ، ويختصرها من هناك ، وينزع عن الحوادث الجارية قبحها ، ويخلع عنها صفة اعتيادنا لها ويختصر زواياها الجافة ، ويطرد من نسيجها كل ما هو عادى ، ثم يطلق لنا مخلوقات جديدة لتعيش بيننا . إنه يتدخل بادراكه وبراعته وفنه فيستعرض بين يديه كل احتمالات المادة التى فى متناول عواطفه المنتبهة ، فيفرزها ويطرد منها بحسم كل السخافات ، ويختار منها ما يضمن لفنه أن يكشف عن عيون الناس الأغماء ..

فالأدب الواقعى هو هذا الاختيار الذكى لعناصر المادة ، وهو هذا التقديم الفنى الرشيق لها . كما يقول (هواردفاست) أحد أعلام الفن الواقعى فى العالم فى كتابه (الأدب والحقيقة) . وجدير بالذكر أنه ليس ثمة اختيار تلقائى . إن الاختيار دائماً يصدر عن موقف معين سواء كان الفنان واعياً به أو غير واع . وهذا الموقف تحدده بشكل خاص فلسفته فى الحياة والمجتمع وشبكة العلاقات التى تربط ذاته بذوات الآخرين . ومن تفاعل هذه العوامل تخرج تلك الصورة الأدبية أو الفنية التى يرتضى الكاتب أو الفنان أن يعرضها على الناس . (إن عملية الخلق الفنى هنا ، هى — إذن — عملية اتصال وجدانى واع بين ذات الكاتب والواقع الموضوعى ، بحيث يتحول الواقع أثناءها من مناخه الزمانى والمكانى خارج الذات ، إلى مناخ الموقف الإنسانى داخل الذات ، ومنه يتخذ الواقع صورته الفنية الجديدة ، التى يبدو بها كائناً جديداً يختلف فى اتساقه وانتظامه وتركيزه وحرارته الوجدانية عما كان عليه فى الطبيعة أو فى الحياة الاجتماعية اليومية .. وبهذه الحقيقة الجديدة التى يكتسبها الواقع الموضوعى بعد عملية الخلق ، يصبح واقعاً فنياً يمارس تأثيره الجمالى

والاجتماعى بين الناس) (١) . إن الواقعية الشمولية تؤمن بوجود ذلك التلاحم بين الموقف الإنسانى للكاتب وبين الموضوع الواقعى .

ومادامت الواقعية الشمولية قد سلمت واستلزمت بوجود ذات الكاتب على ألا يشكل هذا الوجود صلب العمل الفنى ويستغرقه كله ، وعلى ألا يحول ذلك دون موضوعية العمل الفنى ، فانها تسمح بشىء من العاطفة والخيال ، لأنها ترى أن الواقع نفسه ليس من الجمود والجفاف والتحجر بالصورة التى تجعل بعض الواقعيين يتطرفون فيكتفون بتصوير الجانب المادى من الواقع على أنه هو كل الواقع . والخيال والعاطفة والوجدان هنا ليسوا غاية ولا يمكن أن يكونوا غاية بأى صورة من الصور ، لأن ذلك يناقض الاتجاه الواقعى تماماً ، ويجب ألا يدور العمل الأدبى على شىء مختلق أو على قضية عاطفية أو على مشكلة وجدانية ، حتى لايصبح عملا رومانسياً خالصاً . وإنما هذه العناصر موجودة من حيث إن الكاتب الواقعى لايستطيع أن يتحلل كلياً منها ؛ لأنه يجنح لها وهو يختار هذه الصفة أو تلك ويؤثرها على غيرها ، أو هذا الحادث أو ذاك ، ويجنح لها وهو يباعد عن موضوعه بعض التفاصيل التى هى من واقعه .

ومن هنا يبدو أن الواقعية الشمولية عاطفية ، والعاطفية خصيصة من الخصائص التى ينفرد بها الأدب عن العلم ، لذا فانه يلزم لكل عمل أدبى أن يحتوى على قدر من العاطفية يخاطب به وجدان القارىء ومشاعره ، بقدر أحتوائه على جانب فكرى يخاطب به عقل القارىء . فليس للعقل منطقة مستقلة من حياة الإنسان ، وليس للقلب منطقة أخرى مستقلة . وليس للعقل قمة فكرية باردة ، كما أن القلب ليس صندوقاً من العواطف العفوية غير الواعية . إن العاطفة تغذى العقل ، كما يشذب العقل العاطفة . إنها وظيفتان متكاملتان فى حياة الإنسان وفى حياة المجتمع . والتطور العلمى للفرد وللمجتمع على

---

(١) « دراسات نقدية فى ضوء المنهج الواقعى » — حسين مروة — مكتبة المعارف، بيروت ١٩٦٥ — ص ١٠٥ .

السواء لايلغى حساسية الإنسان ولايطفىء عاطفته ، ولاينفى ثقافته الوجدانية العميقة ، بل ينميها ويطورها . والأدب الجاد الذى يرجى له التأثير فى الإنسان ودفعه إلى الأمام وتبصيره بما يدور حوله ، إنما يوجه إليه ككل : فكراً وعقلا ووجداناً وقلباً ومشاعر وأحاسيس .

ولقد كان موباسان يطلب من الكتاب الواقعيين أن تعتمد واقعيتهم على ما سماه بالغريزة الأدبية أو الإلهام ، وهى عنده (حس خيالى كحس كلب الصيد ، إذا خرج إلى الغابة وقع على المواقع الخاصة بصيده ، فيتتبع آثار الظباء ، ومواقع الماء ، وينبش فى جحور الأرانب ويشم رائحة فريسته صاحية أو دامية ، فاذا كان الخيال مشوباً بشيء من الإلهام الغريزى ، كانت له سمات الوجود الحقيقى المنتزع من واقع الحياة ..) (١) فالواقعية تتحمل شيئاً من الخيال ، ولكن ليس الخيال المطلق . لأن الأديب الواقعى لايعتمد على النظرة الأولى ، بل على النظرة الثانية والثالثة ، حتى تكون نظرته تأملا . و « هوارد فاست » أحد أعلام الفن الواقعى فى العالم ، صاحب (فى طريق الحرية) و (سبارتاكوس) و (المواطن توماس بين) كان يمزج الخيال بالحقيقة الموضوعية القائمة خارج أنفسنا ، إذ يأخذ عنصر المادة الخام التى صنعتها الحياة ، ثم يتدخل بفنه فيصقلها من هنا ويختصرها من هناك ، ليقوم بخلط الحقيقة بالخيال ... و « زولا » نفسه الذى يعتبره النقاد رائد الاتجاه الواقعى العلمى فى الأدب ، كان يدرك أن الدراما لكى تكون فناً يجب أن تجمع عناصر أخرى غير عناصر العلم . وهو يذهب إلى أن للواقعية نفسها لوناً شعرياً فنياً لايستطيع أحد إنكاره : (من يستطيع أن ينكر أن فى حجرة العامل الفقير شعراً أكثر مما فى قصور التاريخ جميعها) . و «هنريك ابسن» يرى (أن أعلى أنواع الواقعية فى الدرامة — كما فى كل فن آخر — إنما يعتمد على

---

(١) « الواقعية وأثرها فى الأدب الحديث » — د . ابراهيم سلامه — فصلة من مجلة كلية الآداب ج ٢ م ١٦ — ديسمبر ١٩٥٤ — ص ١٤ .

الخيال القوى الوثاب الذى يستطيع أن يعالج مسائله الشخصية معالجة يفهمها الجميع وتصل إلى كل القلوب حتى لقد تبدو لها وكأنها مسائلها هي لامسائل الشاعر ، ونبضاتها هي قد سجلت على الورق لا نبضات الكاتب النرويجى أو الروسى أو الإنجليزى ...) (١) ذلك أن الأدب إن هو إلا تقصى حقائق النفس وحقائق الحياة فى كل مظاهرها وما يتصل بها . وإذا كانت سائر ضروب المعرفة إنما تسع ناحية من نواحى العقل الإنسانى ، فالأدب يسع كل وجوه النشاط فى قوانا النفسية . ولهذا أمكن للناس جميعاً أن يتذوقوه ويجدوا لهم فيه متعة .

الواقعية الشمولية إذن تعترف بأن العمل الأدبى إن هو إلا نشاط ديالكتيكى يؤلف بين نقيضين : العقل والخيال ، ثم يخلق منها وحدة جديدة أو مركباً جديداً وفق فيه بين المتناقضات . وهى فى ذلك تعتمد على نظرتها الشمولية إلى الواقع والحياة . ثم هى بعدئذ تسعى إلى توجيه الإنسان وقيادته ككل وليس جزءاً منه ؛ لأننا فى الواقع لانستطيع تقطيع أجزائه وفصل أعضائه بعضها عن البعض الآخر . وهى تسعى إلى أن تضيف إلى تجارب الإنسان تجربة جديدة تحمل أبعاداً وأعماقاً جديدة تختلف عن تجاربه السابقة ، (لأن الفن يحرق العادى والمنظم ويخترقه ليفتح لنا فيه كوة نطل منها على أعماق الحياة) (٢) .

معنى هذا أن الواقعية الشمولية ذات أبعاد تختلف كثيراً عما عرفناه عند الواقعيين الطبيعيين أو النقديين أو اليساريين . فهى وإن نبعت من المجتمع واتجهت إليه ، فإنها لاتلغى ذات الفنان ولاتهمله وتعتز بدوره فى الفن وفى الحياة على السواء . ولئن كانت تستند إلى الواقع المادى الموضوعى وتؤمن

---

(١) « مختارات من النقد الأدبى المعاصر » — د . رشاد رشدى — الانجلو المصرية ١٩٥١ — ص ١٣١ ، ص ١٣٤ :

(٢) « مجلة القصة » — العدد ٢ — فبراير ١٩٦٤ — ص ١٠٢ مقال الاستاذة الدكتورة سهير القلماوى (اتجاهات جديدة فى الرواية الأوربية) :

بتأثيره فى الأدب والفن ، فانها لاتنكر دور الواقع الروحى والمعنوى . وهى فى احتفالها بالموضوع لاتنسى الشكل . وإذا كانت تعتقد اعتقاداً لاسبيل إلى زحزحته بأنه لابد أن يكون للفن هدف ورسالة ، فانها تستنكر أن يعلو صوت الكاتب والفنان حتى يتحول إلى صراخ أو نباح . وهى تذهب إلى أن الالتزام يجب ألا يفرض بسلطة القانون وإنما هو ينبع من داخل الفنان كنتيجة طبيعية لظروف البيئة والعصر اللذين يعيش فى إطارهما . وهى واقعية تؤمن بالحركة والتطور والتقدم وترفض الرجوع إلى الوراء ، لذا فانها تطالب الفنانين والأدباء بأن يعبروا عن الواقع فى حركته الصاعدة وليس فى جموده ، وأن تكون نظرتهم إليه نظرة شاملة غير جزئية ، وأن يضعوا فى اعتبارهم « ذوات » الآخرين مادامت هى لم تغفل ذواتهم . هى إذن تؤمن بالجدل وتسعى للتوفيق بين المتناقضات .



الواقعية وحركة المجتمع المصرى

يستطيع الباحث فى أدبنا المصرى الحديث أن يحدد لمسار الاتجاه الواقعى مرحلتين واضحتى المعالم : الأولى بدأت تشق طريقها فى أوائل الربع الثانى من هذا القرن واستمرت حتى عام ١٩٣٣ . أما الثانية فانها ظهرت واتضحت فى أعقاب الحرب العالمية الثانية ، وظلت مسيطرة فترة طويلة من الزمن بفعل حركة الواقع ، ثم بتدعيم ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ .

ويلاحظ المتتبع لهذا الأدب أن الاتجاه نحو الواقع عادة كان يأتى كرد فعل لسيادة الرومانسية وطغيانها . فقد كان أدبنا فى عشرينات القرن العشرين أدباً رومانسيا سلبياً ، يعبر عن واقع مهزوم . وكان فى الربع الثانى من هذا القرن أدباً واقعياً إيجابياً يعبر عن واقع مجتمع متغير متطور . إذ انتشر التعليم شيئاً فشيئاً ، فاتسعت الرقعة الجماهيرية المتلقية لأفكار المثقفين ، وخفت صوت التقاليد الاجتماعية العتيقة التى كانت تفرض على الشباب ألواناً رهيبة من العزلة والانطواء ، وأخذت القوى الشعبية تتكتل فى مواجهة الاستعمار حتى حصلت على بعض حقوقها منه ، كما تحولت حركة الترجمة عن طريقها الضيق إلى طريق أرحب . وقد بينا أثر ذلك كله فى اتجاه القصة القصيرة — على سبيل المثال — وكيف أن قصص أحمد خيرى سعيد ، ومحمود طاهر لاشين ، ومحمود تيمور ، ويحيى حقى ، قد اختلفت فى منحاها عن قصص المنفلوطى التأليفية ، وحسن محمود ، وصالح حمدى حماد ، وغيرهم ممن حاولوا كتابة القصة القصيرة فى العشرينات الأولى (١) .

---

(١) انظر فى تفصيل ذلك « تطور فن القصة القصيرة فى مصر » — سيد حامد النساج — دار الكاتب العربى ١٩٦٨ — من ص ١٦٥ : ص ٢٤٤ :

كانت مصر قد أخذت تتململ من وجودها فى قبضة الاحتلال الأجنبى ؛ إذ نشأ بين شبابها طبقة من المثقفين المستنيرين بنور العلوم الجديدة والمعارف الإنسانية الحديثة ، فتحركت نفوسهم بشعور وطنى قوى وجههم نحو الاستقلال فى السياسة والفكر والفن والأدب . وقوى هذا الشعور فيهم قيام بعض الأحزاب السياسية التى رفعت لواء النضال . ومن الناحية الاجتماعية كانت مصر قد غزتها مدنية الغرب ، وشرعت تجتاح تقاليدها الموروثة ، مما أدى إلى تغير ظاهر فى كثير من عاداتها وأزيائها ، حتى أصبح سكانها فى البيئة الواحدة ، مزيجاً غريباً من القديم الموروث والجديد الوافد . كذلك كان الأمر فى الحياة الفكرية . فالنور الجديد الذى أشرق على العالم العربى من وراء البحر فتح أمام أبنائه آفاقاً واسعة من المعرفة ، وحرك فيهم الرغبة فى ورود مناهل العلوم العصرية ، فاندفعوا نحوها . وكان لهذا الاندفاع تأثير بين فى أساليب تفكيرهم وتعبيرهم . فلم يكد ينطوى العقد الثانى من القرن حتى كان فى مصر جيل أدبى جديد يرى الحياة ويصورها بطريقة تختلف عن تلك التى كانت سائدة منذ أواخر القرن التاسع عشر .

لكن ذلك لايعنى أن هذا الشباب الجديد نقلوا عن الغرب كل شئ ، أو انخرطوا فى سلك العرب الأقدمين وحاكوا كل مظاهر الحضارة العربية القديمة ، فقد نبذوا القديم كلية ، بقدر ما كرهوا المحاكاة الغربية التى تمسخ الشخصية المصرية وتمحوها محوا كاملا ، وطالبوا بألا يكون ثمة تقليد على الإطلاق ، لا للعرب الأقدمين ولا للأوربيين المعاصرين ، وإنما ألحوا على الارتباط بالواقع المصرى المعاش بالفعل لا الواقع المتخيل أو المتصور . وجاءت قصصهم القصيرة — مثلا — بالتالى مطبقة هذا الفهم للواقعية التى تعنى أول ما تعنى بالمصرية عن طريق اختيار الشخوص والأحداث والوقائع والتفاصيل الصغيرة والجزئيات التافهة من التربة المصرية ؛ بحيث يهيمن الجو المصرى برائحته وأرضه وترابه وعاداته وتقاليده وحوار أبنائه على القصة القصيرة . ولايمنع من أن يكون ثمة نقد خفيف حيناً أو عنيف حيناً آخر لمظهر من مظاهر الحياة المصرية ، أو لأمر من الأمور ، أو لسلوك اجتماعى

معين ، أو لوضع شاذ غريب من الأوضاع . ونجد المثال على هذا فى قصص الرواد الذين ذكرناهم من قبل .

ومع ذلك سارت خطوات الاتجاه الواقعى بطيئة فى البداية ، ولم تستغرق أكثر من ثمانى سنوات إذا شئنا الدقة . حتى كان عام ١٩٣٣ — ١٩٣٤ ، فانحسرت الواقعية وغلبت الرومانسية للأسباب المتعددة التى ذكرناها فى الفصل الأول ، ولعوامل أخرى هامة يقف فى مقدمتها :

أولا : أن الدعوة إلى الاتجاه الواقعى كانت تنطلق من تصور الكتاب وحدهم ، ومن رغبة المبدعين فى التغيير والثورة على القديم ، دون أن تكون مستندة لديهم هم على الأقل إلى عقيدة معينة أو مذهب اجتماعى واضح المعالم ، وإنما بدافع من مصريتهم وحرصهم على استقلال مصر فى كل شىء : سياسياً وفكرياً واقتصادياً وأدبياً وفنياً ، وإحساسهم بأن الكتاب المصريين قادرون على أن يخلقوا أدباً واقعياً لايقل عن النماذج التى يقرءونها لأدباء أوربيين ، راحوا يطالبون بالواقعية فى الأدب والفن . وانحصرت عند بعضهم على مجرد التمنى والرجاء . ووقفت عند بعضهم إلى حد محاكاة المذهب كما تجسد فى بعض القصص الأوربية التى قرأها . كما تجمدت عند البعض الآخر فغدت نقلا سافراً عن الواقع الموجود بلا فن . واتسمت دعوتهم وثورتهم بالاندفاع والحماس ، ولم يظهر فى قصصهم مثلا أنهم درسوا الواقع دراسة موضوعية شاملة ، أو عايشوه معايشة جادة وحقيقية وفعلية بهدف تغييره تغييراً جذرياً شاملا ؛ وإنما اكتفوا بتصوير جانب من جوانب المجتمع يتصل فى الأغلب الأعم بعلاقة الرجل بالمرأة ، أو بنقد بعض القيم الهابطة ، أو بتصوير الأزقة والحوارى الضيقة الفقيرة وما يرتع فيها من جهل ومرض . ومن هنا فان الاتجاه الواقعى لديهم تحددت دوائره ولم يمتد ليشمل الإحاطة بالواقع فى حركته وصيرورته ونموه ، بقصد مسايرته ودفعه إلى الأمام .

ثانياً : إن الذين كانوا ينادون بالواقعية هم الكتاب . وكانوا قلة قليلة تكاد تعد على أصابع اليد الواحدة أو اليدين مع التفاؤل . فهم الدعاة للمذهب

وهم المنفذون لتعاليمه ، وهم المقومون لنتائجه وآثاره فى آن معا . بمعنى أنهم كانوا نقاداً ومبدعين ودارسين فى وقت واحد . وهذا من شأنه أن يحصر دائرة اتساع الاتجاه وانتشاره من ناحية ، كما أنه يجعل المقدمين على الإبداع فيه يحاكون الكتاب ويقلدونهم فيما كتبوه ، ربما عن غير فهم ووعى بالاتجاه الواقعى . وقد امتلأت ساحة القصة القصيرة آنذاك بحشد كبير من هذا النوع مما أساء إلى الاتجاه وانحرف بالقصة القصيرة عن مجراها الذى كانت قد حفرته لنفسها . وذلك على عكس ما ستشاهده فيما بعد الحرب العالمية الثانية . فالنقاد يقتنون للاتجاه ويقدمون نماذج لأعلامه ويفسرون للقراء خصائصه ومميزاته ، والحوار والجدل الموضوعى الذى يدور بين دعاة الاتجاهات الأخرى ؛ يكشف بطريقة أو بأخرى عن خطوطه الرئيسية ويبين أبعاده ويحدد مساربه ؛ بالإضافة إلى ما يبدعه الكتاب مما يدخل فى إطار الاتجاه الواقعى . وفى هذه المحاور يجد الاتجاه لنفسه أصداء قوية ترن فى كل مكان وتطرق سمع كل ذى أذن . لذا شهدت المرحلة الثانية التى مر بها الاتجاه الواقعى ثراء فى العطاء النقدى والإبداعى على حد سواء .

ثالثاً : أن الاتجاه الواقعى حينذاك لم تمهد له كتابات فكرية أو سياسية أو اجتماعية أو اقتصادية صدرت عن غير الأدباء ، مما جعله فى الأدب والفن كالنبت الشاذ الشيطانى الذى ظهر فى بيئة ليست له وليس لها ؛ فلم تهيئ له أو لم تسانده وتدعمه على الأقل آراء وفكر فى مجالات النشاط العقلى الأخرى ، حتى لايكون الاتجاه الواقعى فى الأدب فى جانب ، وغيره من الأنشطة الفكرية والعقلية والسياسية فى جانب آخر . وهذا يؤدى إلى أن يصبح « الواقع » فى الأدب والفن منفصلا عن « الواقع » فى السياسة والاقتصاد والاجتماع والفلسفة والصحافة .

ولاننكر وجود حركة فكرية وفلسفية أثمرت فى مفتتح هذا القرن ، لكنها لم تنفذ بشكل أو بآخر إلى وجدان الكتاب ، ولم ترتبط ارتباطاً عضوياً وثيقاً باتجاههم نحو الواقع فى كثير أو قليل . فقد غذت تاريخنا الحديث اتجاهات

فكرية وفلسفية كثيرة . كان هناك الفكر الأرسططالى يتأثر به « أحمد لطفى السيد » ويعبر به فى كثير من توجيهاته السياسية والتعليمية ومواقفه العملية ، فى صحيفته (الجريدة) سنة ١٩٠٧ . ثم كان هناك الفكر الديكارتى يبشر به « الدكتور طه حسين » منهجاً عقلياً للدراسة والبحث . ثم برزت بعد ذلك اتجاهات فكرية متنوعة (تميزت بكثير من القلق الفكرى الناتج عن إحساس المثقفين بضرورة الجمع بين طرفين كانا ما يزالان يبدوان وكأنهما نقيضان لايجتمعان ، وهما الثقافة التقليدية الموروثة من جهة والثقافة المنقولة من جهة أخرى) (١) ولقد كانت هذه الاتجاهات فى معظمها متأثرة فى كثير من قسماتها بالفكر الأوربى ، ولم تنبع أصلا من الواقع المصرى الحقيقى .

وفى ميدان الفكر الاشتراكى بالذات وهو أكثر المذاهب الفكرية التزاماً بالواقع ولصوقاً به ، نشر سلامة موسى ١٩١٣ أول مؤلف عن الاشتراكية صدر باسم (الاشتراكية) ، بدا فيه وكأنه يرد على الاتهامات التى وجهت إلى هذا المذهب . والكتاب فى حجمه أقرب إلى المقال ، مما جعل تأثيره محدودا لا فى تيار الفكر الاشتراكى المصرى فحسب ، ولكن فى إتجاه الأدب نحو الواقع أيضاً . ويبلغ تأثير سلامة موسى فى الأدب بعدئذ بكتبه ومقالاته المتنوعة فى المجلة الجديدة والهلال والمستقبل والمحروسة وكل شىء والنداء والشعلة والوفد المصرى وصوت الأمة وأخبار اليوم ، وغيرها من الصحف والمجلات ، لما أن تدفقت حركة الواقع وتطور المجتمع وتصاعدت جوانب الحركة فى كل مجال من مجالاته بعد الحرب العالمية الثانية . فلم يعد ثمة انفصال بين الواقع والأدب ، أو بين السياسة والاقتصاد والفكر والفلسفة وبين الحياة.

وأوائل عام ١٩١٥ صدر كتاب (تاريخ المذاهب الاشتراكية) لـ «مصطفى حسنين المنصورى » ، الذى عرب كتاب (مساوئ النظام الاجتماعى وعلاجها) لـ « تولستوى » ، وكذا (التقدم والفقر) ١٩٢٠ للمفكر الاجتماعى الأمريكى

(١) مجلة « الفكر المعاصر » — العدد ٢٣ — يناير ١٩٦٧ — ص ١٩ مقال د . زكى نجيب محمود (تيارات الفكر والأدب فى مصر المعاصرة) .

« هنرى جورج » . واستطاع « المنصورى » فيما قدمه أن يعرض لمختلف المذاهب الاشتراكية وأعلام كل مذهب على حدة. وفيما يتعلق بمصر ، رأى أنها بعيدة عن الاشتراكية بفضل خصب أرضها ووفرة خيراتها. ولكن يوم يشعر الناس بقسوة التنافس ، وقلة الخيرات ، وزيادة البطالة مع تزايد النسل وتعدد الزوجات ومنافسة الأجانب الذين يسيطرون على معظم موارد الثروة ؛ فان الاشتراكية سوف تكون حتمية . وخطط « المنصورى » لبرنامج اشتراكى يتضمن عدداً من الإصلاحات العامة والاجتماعية والتعليمية والديمقراطية والقضائية (١) . وهى مطالب تمثل حلها فردياً لمثقف قرأ عن الأفكار والمذاهب الاشتراكية التى سبق أن ذاعت فى بيئات أخرى .

و « المنصورى » لم يحاول الاحتكاك بالواقع للتعرف على أبعاده الطبيعية الموجودة بالفعل ، وكيف يستغل الاقطاعيون الفلاحين ، والرأسماليون العمال ، كما أنه لم يحدد لنا القوى الاجتماعية الحقيقية صاحبة المصلحة فى تحقيق البرنامج الذى وضعه ، ولم يقم بدراسة مستوعبة للمجتمع المصرى ، ليرى مدى التأثير المتبادل بين كل جانب من هذه الجوانب. ولو أضفنا إلى ذلك أن « المنصورى» لم تتح له ظروف الشهرة وذيوع الصيت ولا الانضمام إلى حزب من الاحزاب حتى الحزب الاشتراكى المصرى الذى تأسس ١٩٢١ ، ولم يكتب فى صحف ومجلات تلك الفترة ، لعرفنا أن آراءه وأفكاره لم يسمع بها أحد ولم يطلع عليها إلا قلة قليلة من معارفه وأصدقائه وزملائه ، فى مجتمع كان يقع تحت الاحتلال فى ظل طغيان الاقطاع وسيطرة رأس المال .

إلى جانب هذه المحاولات نجد مقالات متفرقة فى بعض الصحف والمجلات تدور حول الاشتراكية والتعاونية والثورة الاجتماعية فى روسيا . مثال ذلك ما كتبه « د. محمد حسين هيكل » تحت عنوان « الاشتراكية تخطو إلى الامام » (٢).

---

(١) انظر «تاريخ المذاهب الاشتراكية» — مصطفى حسنين المنصورى ط ١ — ١٩١٥ — ص ١٠٠ وص ١٠٩ .

(٢) « السفور » — ١٩١٦/١/٧ — ص ٦ .

وما نشر فى « المقطم » تحت عنوان « الاشتراكية فى مصر » (١) . وان من يطلع على بعض المقالات التى نشرت فى « البيان » و« النور » و«وادى النيل» و « الفجر » سيجد أن الاشتراكية كانت حلما جميلا يراود مخيلة بعض الكتاب ، فعبروا عنه منفردين وفى فترات متفاوته ، وكثيرا ما كانت المقالات تنشر دون توقيع من صاحبها . لكن هذه الكتابات المتفرقة بالغة ما بلغت لم تشكل تيارا محدد المعالم ، ولم تمثل اتجاها واضحا ، لأنها كانت تقليدا لأفكار قرأوا عنها أو اطلعوا عليها . ولم تصدر عن إيمان فعلى وحقيقى ، ولا عن عقيدة راسخة ثابتة ، لذا فانهالم تترك اثرا يذكر فى كل من ميدانى الفكر الاشتراكى ، والأدب ، فلم يكن لها فيها صدى على الاطلاق . وقد نعجب اذ نعرف أن « السلطان حسين » نفسه صرح لأحد الصحفيين الايطاليين بقوله : (أنا لا أعرف الا فئة واحدة من الاشتراكيين ، وهى فئة الاشتراكيين العاملين لخير الانسانية . . وأنا كذلك اشتراكى عامل لخير الانسانية) . (٢) . ويكفى هذا دليلا على أن كلمة الاشتراكية لم تكن واضحة فى الأذهان . ولو قدر للأفكار الاشتراكية أن تذيع وأن يؤمن بها البعض وأن يدافعوا عنها ويواصلوا شرحها وتفسيرها للجماهير تقديما علميا لايوتوبيا، لساعدت الاتجاه الواقعى فى الأدب الحديث على الاستمرار والتجدد والتدفق لا التوقف والتجمد ، ولصمد أمام جحافل الرومانسية مهما اعترض طريقه من صعاب .

رابعا : إن حركة الواقع وتفاعلاته داخل المجتمع فى تلك الفترة ، لم تكن متوازية بالقدر الكافى مع مطالب الكتاب ودعوتهم وحيدة الجانب الى الواقعية . فقد كانوا يدورون حول أفكارهم التى لم تساندها الجماهير الشعبية بما فيه الكفاية ؛ لأن الجماهير لم تكن تعى دورها ولا ثقلها ، ولم تكن تفهم السر وراء أكثر الأشياء التى تجرى من حولها . ساعد على ذلك بطبيعة الحال

---

(١) « المقطم » ــ ١٩١٧/٧/٢٤ ــ ص ٣ .

(٢) « وادى النيل » ــ ١٩١٥/٤/٦ ــ ص ٣ .

نسبة الأمية التى كانت تبعث على التشاؤم الشديد . كما أن حركة العمال والطلاب والفلاحين كانت متجمدة ، تسيطر عليها قوى لا تمت الى الفلاحين أو العمال أو الطلاب بصلة . وأن حركة هؤلاء من أجل تغيير الواقع ومن أجل تحقيق مطالبهم لاشك أنها توقظ الأذهان وترهف الأسماع وتجعل جماهير الشعب أكثر صحوا وتفتحا لكل ما يدور فى المجتمع . وهذا بطبعه يخلق الجو الذى تتنفس فيه الآراء الثورية والفكر التقدمية ، وكذا الاتجاه الواقعى فى الأدب والفن ، حيث توجد الأرضية التى تتقبل هذه الأشياء وتفهمها . فحركة المجتمع فى أعقاب الحرب العالمية الثانية هيأت للفكر التقدمى وساعدت على ذيوعه . لأن الأنسان الفرد عندما يجد الواقع فى كليته يمور من حوله ويفور ، سوف يجد لديه الدافع على الأقل للفعل والحركة والعمل ، حتى وإن لم تتعد حركته هذه حدود القراءة والمتابعة والترقب . وجدير بالملاحظة أن صحيفة (المصرى) كانت فى وقت من الأوقات توزع آلافا مؤلفة من الأعداد ، وفى عمق القرى والنجوع المصرية ، لأنها كانت تعبر عن حركة الواقع ، وتحمل فى أعطافها رائحة الدعوة إلى تغيير الواقع الآسن ، وتنقل للجماهير صورة فعلية لمظاهر الفكر الجديد وحركة التغيير وأشكالها فى المجتمع . وعلى النقيض من ذلك كله كانت الأوضاع فى الثلاثينات ثابتة على ما هى عليه ، وكانت فئة قليلة هى التى تسير دفة الحياة كما تريد ووفقا لما تقتضيه مصلحتها هى أولا وقبل كل شىء ، وجمدت وأوقفت ما عدا ذلك ووقفت له بالمرصاد وبالتالى شلت حركة المجتمع فى كل جوانبه .

أحاطت تلك الملابسات بالاتجاه الواقعى فى مرحلته الأولى ، بالاضافة الى الظروف التى تتصل بالحياة العامة فى المجتمع ؛ وكلها عوامل ساعدت على أن يتوقف المد الواقعى إلى حد ما ، مما أتاح للرومانسية فرصة الحياة والامتداد لفترة .

وما أن قويت الجماهير الشعبية ، واشتد ساعد الطبقة العاملة كقوة إيجابية فعالة ومؤثرة ، وانتشرت الفكر التقدمية ، واندلعت الثورات الاجتماعية على الصعيد العالمى ، وتحرك المجتمع حركة كلية جماعية فى شتى جوانبه ، وحمل

كتابه ومفكروه عبء دراسة الواقع وفهمه ، وآمن أدباؤه بضرورة تغيير هذا الواقع ، حتى غيرت الرياح اتجاهها وأصبح المجتمع يرى أن الخطر كل الخطر لا يكمن فى أدب وفن وفكر بقدر ما يتركز فى الفردية الجامحة التى يعبر عنها الاتجاه الرومانسى ؛ فأراد لأبنائه فى المرحلة الجديدة أن ينتجوا أدبا واقعيا يمجد روح الجماعة ، ويشيد بالميول النضالية ، ويسخر من السلبية ، ويحتقر الانهزامية الفردية . ويبتعد عن الانطوائية الحالمة ، ويدعو إلى التفاؤل البناء ، ومحبة الحياة والانسانية ، ويجعل الانسان الفاعل هو منبع القيم جميعا . وبلغ هذا الاتجاه فى أعقاب الحرب العالمية الثانية غاية زحفه فى القصة المصرية القصيرة بعد أن ساهم مساهمة فعالة فى تشويه الاقطاع والاستعمار ورجعية التقاليد العتيقة ، وفتح عيون الطبقات الكادحة على كل ما يعترض طريق سعادتها ورفاهيتها وحياتها الحرة الكريمة من مشكلات .

ونحن نرى أن الاتجاه الواقعى فى الأدب عموما لم ينشأ هكذا من فراغ ، ولم يولد سفاحا ، أو بطريقة عشوائية ، وإنما كانت هنالك ارهاصات متعددة ومقدمات موضوعية ودوافع ايجابية ، مهدت له الطريق ، وأتاحت له الفرصة ، وهيأت له السعى ، وفتحت أمامه الباب كى يدعم كيانه ، ويثبت وجوده ويجد التربة الصالحة التى تغذيه وتنميه وتجعل جذوره أكثر تماسكا ورسوخا لسنوات أطول من السنوات التى عاشها الاتجاه الواقعى فى مرحلته الأولى . وليس ذلك فحسب ،ولكن لتتفرع منه فروع عرفت كل منها طريقها وحددت لنفسها مسارا واضحا . ولو لم تتوفر هذه العوامل وتلك الدوافع والارهاصات ما قدر للاتجاه الواقعى فى الأدب المصرى أن يتغلب بالصورة التى رأيناه عليها أواخر الأربعينات وطوالع الخمسينات وحتى منتصف الستينات ، بشكل هدد الاتجاه الرومانسى تماما وجعله يقف خلف الستار إلى حد بعيد .

كانت هنالك إرهاصات فى الحياة السياسية ، والاجتماعية ، والاقتصادية . وكانت هنالك مقدمات فكرية تمثلت فى كتابات الاقتصاديين والاجتماعيين . وكانت هنالك الصحافة عموما والصحافة التقدمية بكل ما حفلت به صفحاتها

من فكر وآراء ثورية تقدمية . وكانت هنالك عدة ظواهر ايجابية لحركة المجتمع المتصاعدة ، تمثلت فى اضرابات العمال ومظاهرات الطلاب وتحركات الفلاحين وغضبهم ، كما تجسدت فى التنظيمات السرية والشيوعية وحركة النقابات وغيرها . وتضافرت هذه الفواعل كلها فنقلت المجتمع من مرحلة حضارية إلى مرحلة أخرى مختلفة جديدة ، ووسمته بميسم التحرك والنمو والتصاعد ، وكانت بلورة ومحصلة هذه الحركة الداخلية ، وهذا الجدل الموضوعى ، وذلك التشابك والتداخل بين عناصر المجتمع ، أن اتجهت فنون الأدب وجهة جديدة نحو الواقع فى حركته وتشابكه وتعقده .

وتؤكد النظرة الموضوعية إلى مجتمعنا المصرى قبيل نشوب الحرب العالمية الثانية وبعد أن وضعت الحرب أوزارها ، أن البلاد كانت تموج بعوامل السخط والانتقاض للثورة . فالقضية الوطنية معلقة ولم يحدث أى نجاح فى حلها بما يحقق الأهداف القومية. وجنود الحلفاء يملأون القاهرة ، والسياسة المصرية تتعثر بين ممالأة الأنجليز وتملق الأمانى الوطنية ، والحرب تلقى ظلالها السود على الحياة ، وتثير فى نفوس الناس كثيراً من الشكوك حول مستقبل الإنسانية . والسياسة الاستعمارية تسير قدماً فى طريق فصل السودان وضمه إلى حظيرة الأمبراطورية . والبلاد محكومة بوزارات الأقلية التى لا تمثل الشعب بأى وجه من الوجوه . والحريات ظلت مكبوتة زمناً طويلا ، بسبب الأحكام العرفية وفرض الرقابة على الصحف ، لدرجة عرضت الشعب للضغط العنيف من جانب الطبقة الحاكمة . وازدادت موجة الغلاء باطراد ، فطحنت الجماهير وعجزت الحكومات المتعاقبة عن صد التيار ، لأن الكفاح الحقيقى ضد هذه الظاهرة لن ينجح إلا على حساب المصالح الكبيرة ، من رأسمالية احتكارية وأقطاعية . وقد أثقل الغلاء الذى لا عهد لمصر بمثله كواهل الشباب وسد أمام طموحهم الطريق . فضلا عن أن البلاد عانت — برغم عدم اشتراكها الفعلى والرسمى فى الحرب — ويلات ونكبات وضيقاً ، كلها نتيجة لمعاهدة ١٩٣٦ التى لم تحقق السيادة والاستقلال بمعناها الصحيح ، وقد انحرفت القيادة الوفدية صوب المصالح الكبيرة ، وانصرفت إلى ما فيه إشباع المنافع الذاتية ...

ومعروف أنه بقيام الحرب العالمية الثانية انقطعت الملاحة التجارية بين القارات وأصبح على مصر أن تصل إلى الاكتفاء الذاتى ، فأرغم الفلاحون على ترك زراعة القطن ، ووضعت لهم تشريعات معينة لكى يزرعوا مساحات بذاتها بالمواد الغذائية التى تستهلك داخلياً فلا تعود على الفلاح بثمرة مجزية . وقد تحولت الرأسمالية المصرية فى هذه الفترة فصارت احتكارية ، متصلة بالمصالح الأجنبية وممعنة فى الاستغلال والإثراء على حساب الجماهير ، كما اطرد ارتباطها بالقصر والأقطاع .

وعلى الصعيد الاقتصادى العام للمجتمع المصرى أصبح مركز مصر الاقتصادى الخارجى والداخلى على درجة كبيرة من الحرج . فالسياسة الزراعية التى أملتها الحرب كانت فى حاجة إلى تعديل ، والصناعة هى الأخرى تستشرف إلى إعادة بناء ، والميزان الحسابى مختل تماماً ، للدرجة كشفت عن عجز ميزانية الدولة فى سنوات متتابعة منذ عام ١٩٤٥ عن أن توازن بين المصروفات والإيرادات ، وذلك على الرغم من عدم قيام الحكومة بمشروعات إنتاجية . وكان هذا العجز ظاهرة تدل على الإسراف . كما أن الأموال الاحتياطية التى كانت تحت تصرف الحكومة ، والتى كانت مودعة فى البنك الأهلى ، كانت تنفق باستمرار ، حتى تلاشى هذا الأحتياطى قبل ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ .

ويذهب الاقتصاديون إلى أن أرصدة مصر الإسترلينية التى كانت تمثل الدين لمصر على بريطانيا ، نتيجة للحرب العالمية الثانية ولتموين الجيوش البريطانية وللخدمات التى أدتها مصر لبريطانيا أثناء الحرب ، كانت معظمها قد أنفقت لا فى مشروعات إنتاجية ؛ وإنما استعملت فى أوجه أنفاق لم تؤد إلى زيادة الدخل القومى . وأنفقت بالفعل على المصالح الحزبية ، وعلى استيراد سلع كمالية تستمتع بها طائفة معينة من الناس ؛ ومن ثم حرم المجتمع من الأموال الاحتياطية فى مصر ، كما حرم من عملة صعبة كان من الممكن أن توجه فى مشروعات إنتاجية نافعة تعود على جماهير الشعب والقوى الفاعلة فيه بالخير

والرفاهية ، وكان من الممكن أيضاً أن تخفف على المجتمع فيما بعد لجوءه إلى القروض الأجنبية لشراء المعدات والآلات والمصانع وغيرها من الخارج . وانتهى دارسو الاقتصاد إلى وصف الاقتصاد المصرى بأنه اقتصاد راكد ، تمييزاً له عن الاقتصاد النامى . ويعنى به ذلك الاقتصاد الذى لاتزيد فيه القدرة الإنتاجية أو الطاقة الإنتاجية زيادة تتمشى مع الزيادة فى عدد السكان .

وأصابت الحرب مجتمعنا المصرى فى أخلاقياته وعلاقاته الاجتماعية وقيمه ، فأعقب الحرب نوع من الشعور بنغمية الحياة والأثرة لدى البعض ، وازداد الساسة فسادا ، والحكام انحرافا ، وكثر الوسطاء والمرتشون واللاهثون وراء الثروة. وتدخل رجال الحاشية فى كل شيء ، وأقدم الملك على تصرفات شخصية آذى بها المشاعر والضمائر مما جعل الاستياء يعم مختلف أنحاء البلاد . وأخذت عوامل السخط والانتقاض — نتيجة لهذه العوامل مجتمعة — تتراكم وتتفاقم وتزداد هى الأخرى قوة وصلابة وانتشارا . وتوجه السخط ضد الاستعمار والقصر والمصالح الاحتكارية ومظاهر الفساد الذى ساد الحياة العامة . وبدأ الشعب يضغط تدريجيا وبقوة ، وتجلى ذلك فى المظاهرات المتكررة حينا ، وفى كتابات الأحرار فى الصحف والمجلات وحملاتهم المتزايدة على الحكومة والسياسة الاستعمارية حينا آخر . وأخذت تظهر فى الميدان جماعات تتجسد فيها هذه المعانى ، وإن اختلفت اتجاهاتها المذهبية وتباينت أساليبها ووسائلها .

وكان من الطبيعى فى تلك الظروف القاسية أن يحس الشباب بالقلق والحيرة ، وأن يشغلوا أنفسهم بأمر المستقبل مرتكزين على أساس من دراسة الواقع ككل بهدف تغييره تغييرا جذريا من الأعماق . وتبعا لذلك بدأت تظهر مؤلفات وبحوث جادة تقدم للناس واقعهم بشكل لا خيال فيه ، وإنما يعتمد فى معظم الأحيان على البيانات والاحصاءات الدالة والجادة ، وربما يكونون قد أدركوا أن الحلم والوهم والخيال عبث لا طائل من ورائه ، وأن تغيير الواقع لا يكون بالتمنى والرجاء ، وإنما يكون بفهمه ودراسته وتفسيره .

يلخص لنا أحد الكتاب حالة مجتمعنا المصرى قبل الحرب قائلا : (وحالة مصر فى الحقيقة لا تدعو إلى الاطمئنان : فأمامنا اضطراب مستمر فى الحياة القومية ، وأزمة محققة فى الآداب العامة ، ومشاكل اقتصادية واجتماعية قد تصل فى التريب العاجل الى الحد الاقصى من الخطورة . وليست تلك العوامل بخافية على أحد ؛ وقد أوجدت عند بعضنا شيئا من التشاؤم فى المستقبل ، وانتشر القلق فى صفوف الشعب ، من فلاحين يشعرون به ولا يفهمون أسبابه ، إلى مثقفين ومتعلمين يرون الأخطار فى جلاء ويتوقعون تضخمها فى السنوات القادمة . . غير أن علامات الضعف والتفكك لا تظهر على صورة واحدة لكل منا ، ولم نبحث وراء تلك الدلائل الخطيرة والعديدة عن الاسباب الاصيلة التى عملت على تكوينها وظهورها . وكان لعدم تعودنا مواجهة تلك الشئون المعقدة أن أخذنا ندرسها ونناقش فيها منفصلا بعضها عن بعض ، ولم نفطن إلى وحدة الحياة القومية وإن بدت مختلفة المظاهر سياسيا واقتصاديا واجتماعيا وثقافيا) (١) .

فهذه دعوة من أحد الكتاب التقدميين إلى اعتبار المجتمع وحدة عضوية لا تنفصل أجزاؤه بعضها عن بعض.وان من يسعى الى تغييره عليه أن يلتزم بوجهة نظر شاملة فلا يلجأ الى التغيير فى جانب دون بقية الجوانب . لأن هذه الوسيلة وتلك النظرة كانت سبب تدهور المجتمع ووصوله الى الحالة التى هو عليها . واذا كانت قضية الاستقلال قد غطت على الشئون الداخلية الى حد ما طوال عشرين عاما مضت ، وصرفت الكتاب عنها بحيث خيل اليهم أنها أصبحت على درجة من الرقى مقبولة ، فانهم بعد هذه الجهود المركزة نحو هذا الجزء دون الكل وانصرافهم الى ميدان واحد دون بقية الميادين ، فوجئوا بأن جهدهم لم يثمر سوى الضعف والتقهقر ، فكم كانت خيبتهم عظيمة حين عادوا من الشئون الخارجية الى الشئون الداخلية ووجدوها على ما هى عليه من جمود وركود وتأخر : (وإنا لنحس بحزن عميق عندما نفكر فى حالة هذه الامة العريقة فى الحضارة والرفعة . وما وصلت إليه اليوم من

(١) « سياسة الغد » — مريت بطرس غالى — مطبعة الرسالة بالقاهرة ١٩٣٨ — ص٦

انحطاط وتقهقر بالنسبة إلى الأمم الأخرى ، ونقارن بين ما كانت عليه من مجد ورقى فى العصور القديمة وما وصلت إليه من فقر وضعف فى عصرنا هذا) (١) .

ومن ثم يدفع واقع المجتمع المصرى وتناقضاته العديدة فى كل ركن من أركان المجتمع ، وفى كل شأن من شئون الحياة به ، بعض المثقفين الواعين المخلصين لمجتمعهم والمرتبطين بقضاياه والمتحمسين لتغييره ، الى أن يتناولوا هذا الواقع تناولا جديدا ، لا لأغراض شخصية ذاتية وانما لتحقيق مطالب جماعية واجتماعية تهم جماهير الشعب كلها . بدأوا يتحدثون عن سوء توزيع الملكية فى مصر ، وما يترتب عليه من طبقية طاحنة وصراعات مدمرة . وتعرضوا لشيوع البطالة بين العمال والمتعلمين من خريجى الجامعات والمعاهد والمدارس الثانوية والصناعية والفنية . ونددوا بالبرلمان وتعطيله للتشريعات الاقتصادية التى قصد بها تحقيق مصالح الطبقات الكادحة والمعدمة أو حمايتها من الدمار ، والحفاظ على ما بقى لها من انسانية ، كما عالجوا قضية العمل والعمال فى مصر ، ومشكلات الطبقة العاملة فى المصانع بالمدن الكبيرة والصغيرة . ودرسوا وسائل رقى الصناعة ، والعلاقات الانتاجية ، ونظم الانتاج ، وانعكاس ذلك على العلاقات الاجتماعية والقيم الروحية والاخلاقية .

ونستطيع أن نجد الدليل الصادق على ذلك فى مؤلفات « مريت بطرس غالى » ، و « د. راشد البراوى » و « د . دولار على » ، و « د . احمد حسين » و « د. محمد خطاب » و ، « عصام حفنى ناصف » ، و « سلامة موسى » ثم فى المقالات المتتابعة التى نشرت بعدئذ فى بعض الصحف والمجلات « احمد رشدى صالح » و « د . محمد مندور » ، و « د. لويس عوض » و « د . على الراعى » ، و « محمد مفيد الشوباشى » و « سعد مكاوى » و « نعمان عاشور » و « عبد الرحمن الشرقاوى » و « حسن فؤاد » و « صلاح حافظ » و « لطفى الخولى » و « ابراهيم عبدالحليم » وغيرهم .. ويعلن

---

(١) « المصدر السابق » — ص ١٦٩ .

بعضهم ضرورة تحديد الملكية الزراعية بخمسين فدانا ، ويقترح توزيع أراضى الاوقاف على المعدمين . ويطالب البعض بمسح شامل للارض من حيث التربة وارشاد الفلاح الى المحصولات التى تكون أكثر جودة فى أرضه . وفى كتاب (سياسة الغد : برنامج سياسى واقتصادى واجتماعى) يتعرض « مريت غالى» لقضية الملكية الزراعية كبيرة وصغيرة ، ويرى حتمية إعادة النظر فيها بما يحقق العدالة الاجتماعية فى توزيع الدخل القومى : (تشجيع الملكية الصغيرة والمتوسطة فى الأراضى الزراعية ، ومنح الاقطاعيات الصغيرة ، ودرس قيمة الايجارات الزراعية ، وتحديد الأجور الزراعية والصناعية اذا لزمت الحال ، ووضع برنامج مفصل فى مختلف الشئون الاجتماعية مثل انتشار جمعيات التعاون فى الريف والمدن ، وإنشاء صناديق المعاشات والاعانات المرضية للعمال الزراعيين والصناعيين وتنظيم شروط العمل ، والتشريع الاجتماعى بوجه عام . وكل هذه المسائل لا يجوز اعتبار بعضها منفصلا عن بعض ، بل يجب درسها كمظاهر مختلفة لمسألة واحدة هى البحث فى العدالة الاجتماعية فى توزيع الدخل القومى . ولا نفصل منها أيضا السياسة المالية التى هى عبارة عن تطبيق عملى لبرنامج السياسة ، لان كل خطة وكل توجيه جديد فى الفكر السياسى يظهر تأثيره ورد فعله فى السياسة المالية ، وبوجه خاص فى ميزانية الدولة) (١) .

ويبلور « مريت غالى » آراءه هذه فى كتابه (الاصلاح الزراعى) الذى يخطط فيه لمشروع فلاحى يهم العاملين فى الأرض الزراعية ، ويرتكز على أربعة أركان حددها فى : نشر الملكية الصغيرة — وحماية الملكيات الصغيرة — وتقييد الملكيات الكبيرة — وتنظيم الايجار والعمل كى يوزع ربح الأرض توزيعا عادلا بين من يشتركون فى تكوينه (تلك هى المبادئ الأربعة التى

---

(١) « سياسة الغد » — مريت بطرس غالى — مطبعة الرسالة بالقاهرة ١٩٣٨ — ص ١٦٨ — ص ١٦٩ .

يستند إليها الاصلاح الزراعى فى تحقيق الهدفين الرئيسيين اللذين يصوب اليهما، الا وهما رفع مستوى المعيشة لدى المزارعين فى حدود أرضنا الضيقة وزراعتنا المحدودة ، ونشر طبقة ثانية من صغار الملاك الزراعيين هم عامل قوى فى نهوض الأمة واستقرار الدولة) (١) .

وينطلق « مصطفى محمود فهمى المحامى » فى مؤلفه (الحالة الاجتماعية فى مصر) ١٩٤٠ من إحساس دقيق جعله يتبين « عدم وجود توازن اجتماعى بين طبقات الأمة المختلفة ، ولما وجدت عليه أفراد جميع طبقات الأمة المصرية من التذمر وعدم الرضا » ، فيدرس حالة العمال ومشكلاتهم وحياتهم الاجتماعية الحاضرة وعلاقاتهم بأصحاب رءوس الأموال ، ثم لا يلبث أن يقترح مجموعة من الاجراءات لحل مشكلة الطبقة العاملة (يجب أن نشرع للعمال ما يطمئنهم على مستقبلهم ويحميهم من استبداد بعض أصحاب الأعمال بهم وما يحمى صحتهم من خطر الصناعات التى يشتغلون فيها وتعويضهم عن كل ضرر يلحقهم من ذلك . يجب أن يلزم أصحاب المصانع باتخاذ جميع الاحتياطات الممكنة لوقايتهم وعلاجهم ، ويجب أن يكون هناك تشريع لرعاية الأطفال والنساء وقوانين معاشات تأمينية يشترك فيها صاحب العمل والعامل والحكومة ، كما يمكن اتباع طريقة التأمين لدى شركات التأمين كما هو الحال مع موظفى الحكومة) (٢) .

ويعبر « حكمت كامل آدم » من دمنهور عن فقدان العدالة الاجتماعية والمساواة الاقتصادية بأسلوب قصصى رمزى بعيد عن أسلوب الدراسات الموضوعية والاحصائية ، وذلك فى كتابه الذى ضم مجموعة من المقالات التى سماها قصصا بعنوان (الناس والدنيا) يونيه ١٩٣٩ . وهو فيها ينقد الواقع

---

(١) « الاصلاح الزراعى : الملكية — الايجار — العمل » — مريت بطرس غالى — القاهرة ١٩٤٥ — ص ٩٠ .

(٢) « الحالة الاجتماعية فى مصر » — مصطفى محمود فهمى المحامى — القاهرة ١٩٤٠ ص ١٠٦ .

بأسلوب أدبى أقرب الى أسلوب السرد القصصى وإن افتقد الحركة الداخلية والحبكة والحادثة ورسم الشخوص ، ويجعل الكاتب من نفسه راوية الاحداث ومحور كل شىء فى القصة ، ومن خلال الحديث والحوار نعرف رؤيته للاشياء ووجهة نظره فى الواقع من حوله . وهو ينقد مساوىء المجتمع على لسان الزهور حينا والحيوانات والطيور حينا آخر . وقد يختار بعض الأساطير ليعيد صياغتها من جديد مستهدفا من وراء ذلك النقد الاجتماعى .

وتستلفت القطعة الأولى فى الكتاب نظر القارىء لأول وهلة ، وهى بعنوان (جزيرة الجياع) يهديها الكاتب (الى المصريين ...) يصور نفسه وقد ذهب الى جزيرة من الجزر ، العاملون فيها كثيرون جدا ، يكدحون ويعرقون ويفلحون الأرض ، بيد أنهم عند تأهبهم لتناول طعام الغذاء ، لا يصيبون منه الا التافه الحقير جدا . ولما رأى الكاتب ذلك ظل يتساءل عن عائد العمل الذى يعملون ، وعن الخير ، على من يعود ؟ ومن ذا الذى يحظى بالثروة التى هى نتيجة كدح هؤلاء وعرقهم ونضالهم اليومى ما داموا على هذه الحال ؟ . واذا به يعرف أن الاغنياء وهم قلة يأخذون كل شىء : ثروة الأرض لأنهم مالكوها ، وكدح الفلاح المسكين الأجير لأنهم يوجدون له الأرض التى يفلحها ، بمعنى أنهم يهيئون له فرص العمل. وهو يردد القول بأن القطاع الفلاحى المصرى تنعدم فيه المساواة ، وان الفلاحين مظلومون ، وأن المالكين للأرض يستغلونهم أسوأ استغلال وأبشعه .

ويدور حوار بينه وبين زهرة من الزهرات فى هذه الجزيرة التى تشبه الجنة ، حيث تنظر اليه الزهرة وتقول فى حزن : (ان الذى يؤلم من هذا الامر يا سيدى أكثر من سواه ، هو أن هؤلاء الجياع توارثوا ألمهم وألفوه ، حتى وصلت بهم الحال الى اليأس وعدم الاكتراث واللاشعور ، ومتى وجد اليأس ووجدت اللاشعورية ، انعدم الألم والأمل اللذان يبعثان على التمرد ، واذا لم يكن التمرد لم توجد الرغبة فى الارتقاء والخلوص من القيود والأعباء والخروج من حالة هى أقرب الى جمود الموتى منها الى حياة الاحياء ! .

قلت : كيف يمكن يا سيدتى أن يجوع كل هؤلاء ، وأن يطول جوعهم القرون الطوال ، وهم ينتجون هذا الخير العميم ؟ !

قالت : إنهم السادة الأغنياء يا سيدى !

فقلت : وما خطبهم ؟

قالت : يأكلون كل ما ترى — وهم بعد نفر جد قليل — ولا يتركون لكل هؤلاء الناس إلا الجوع والمسغبة !

فنظرت اليها فى تبلد وصحت بها : « أفليس هؤلاء الناس من البشر ؟ ! فقالت : «بلى ! » فسألتها فى بساطة : « وكيف تتسع بطونهم إذن لكل هذا الطعام ؟ وهؤلاء الجياع : أليسوا هم أيضا من البشر ؟ كيف ينتجون هذا الطعام ثم يتركونه لهؤلاء الشرهين راضين قانعين بالدون الذى لا يسمن ولا يغنى من جوع ؟ ! » فغمرت وجهها سحابة من الكآبة وقالت : هم المالكون؟ فقلت : كيف ؟ فقالت : لهم الأرض ؟ ! ») (١) .

فالكاتب يفطن إلى السبب المادى الرئيسى الذى يكمن وراء التفرقة بين الطبقات الاجتماعية ، والذى يجعل طبقة تحتكر وتستغل وتستعبد وتستحوذ على عرق وجهد طبقة كثيرة العدد ، لا لشىء الا لأن الأولى « تملك » وسائل الانتاج وأدواته ، والثانية لا تملك من القوى المادية شيئا . وهو لا يتطرف فيسرف فى المطالبة بالغاء الملكية أو بالقضاء على الطبقات وإنما يسلم بأن ثمة فوارق بين الانسان والانسان ، لكن يجب ألا تكون على هذه الشاكلة مهما كانت الأمور . ونراه يطالب « الجياع » أى الفلاحين بأن يهبوا وحدهم للقضاء على أسباب تعاستهم وشقائهم ، وألا يستكينوا للظلم الواقع عليهم ممن « لهم الأرض » حتى لا يطول حرمانهم وجوعهم وبؤسهم .

وإذا كانت هذه الفكرة قد عرضها الكاتب بالشكل الذى خلا من الموضوعية ، فانها كانت صدى للواقع الموجود وكانت رد فعل مباشر

---

(١) « الناس والدنيا » — حكمت كامل آدم — مطبعة دمنهور ١٩٣٩ — ص ٨ و ٩ و ١٠ و ١٢ .

لتناقضاته وأوضاعه غير الطبيعية . وهي من حيث هدفها وغاية الكاتب منها تشترك مع غيرها من المؤلفات والكتب والبحوث والدراسات التي احتفلت بالجانب الاقتصادي المادي ، وبالطبقات الاجتماعية . وطالبت بالثورة من أجل تغيير الأوضاع . ومازالت هذه البحوث تتقدم وتستفيض حتى جاءت الحرب العالمية الثانية ، فضاعفت دفعتها وهيأت لها من الأسباب الدائمة ما لم يكن ميسورا قبل الحرب ببضع سنوات . فعمت العناية بالمسائل الاقتصادية والاجتماعية والطبقية ، ومالت الدراسات الجادة نحو النظام الاشتراكي كنظام اقتصادي يحقق العدالة . وتناول المفكرون الأمور على أسس المذاهب الاجتماعية والفكرية التي تتجاوز حدود الوطن الواحد ، ويراد تطبيقها على جميع الاوطان أو على أكثر الأوطان .

وتواكبت المؤلفات الجادة في هذه الموضوعات ؛ ففي عام ١٩٤٧ صدر (عصر الاشتراكية) لـ « إسماعيل مظهر » و (أصول الاقتصاد السياسي) للدكتور عبدالحكيم الرفاعي ، و (خلاصة رأس المال) لـ « مصطفى هيكل » و (خواطر في شئوننا الاجتماعية والاقتصادية) لـ « محمود الدرويش بك » . وفي ١٩٤٨ صدر (التطور الاقتصادي في مصر) للدكتور راشد البراوي ، و (مشروعات السنوات الخمس) له أيضا ، وترجم في نفس السنة (الاستعمار أعلى مراحل الرأسمالية) للينين ، وكذا (تطور مصر الاقتصادي في العصر الحديث) لـ « مصطفى التوني » . وفي ١٩٥٠ كذلك صدر (الاشتراكية التي ندعو اليها) لـ « أحمد حسين » ، و (في أصول المسألة المصرية) لـ «صبحي وحيدة » . وفي ١٩٥١ صدر (اقتصاديات مصر) للدكتور جمال الدين محمد سعيد ، و (مشاكل مصر الاقتصادية ووسائل علاجها) للدكتور محمد على رفعت ، و(مشاكل العمل والعمال) لـ « سعيد عبدالسلام حبيب » ، و (النظام الاشتراكي من الناحيتين النظرية والتطبيقية) للدكتور راشدالبراوي ، و (العمل والعمال) لـ « محمد رفعت ، و (قانون العمل) للدكتور محمد حلمي مراد .

ولا يملك الباحث فى هذا الصدد ، وهو بسبيل تبيان أحد أوجه حركة المجتمع فى مجال الفكر ، الذى أحدث تأثيرا واضحا فى عقول الناس وأذهانهم لتبصيرهم بواقعهم ، إلا أن يضيف مجموعة المحاضرات التى كانت تلقى على أيدى أساتذة متخصصين فى الاقتصاد والاجتماع والسياسة والفكر ، ومعظمها اتخذت من قضايا المجتمع المصرى موضوعا رئيسيا لها . فقد ألقيت فى ١٩٤٨ على سبيل المثال مائتان وأربعة وأربعون محاضرة عامة تناولت موضوعات اجتماعية تتصل بحياة الناس فى المجتمع حينئذ . وألقيت أيضا إحدى وسبعون محاضرة فى الاقتصاد ، ومائتان وخمسة وأربعون بمحاضرة سياسية . ولم يهبط الرسم البيانى لعدد المحاضرات فى العام التالى له ، وإن كانت قد انخفضت نسبتها فى ١٩٥٠ إلى مائة وثلاثة محاضرات فى الاجتماع ، وخمسة وخمسين فى الاقتصاد ، وثلاثة وسبعين فى الأدب . وقد عوض هذا النقص زيادة نشاط الصحافة واهتمامها بذات الموضوعات وتقديمها للقارىء على نطاق أوسع بكثير جدا من نطاق المحاضرات . وعلى العموم فان هذا النشاط يدل دلالة واضحة على مدى الصحوة واليقظة والوعى العام الذى خلقته تلك البحوث والدراسات والمحاضرات المتعلقة بمجتمعنا وظروفه وعلاقاته ومساوئه وعيوبه ووسائل علاج أمراضه الاقتصادية والاجتماعية . وكلها من غير شك كان لها تأثيرها الواضح فى الجماهير القارئة والمتلقية ، ثم على الأدباء والفنانين وكتاب القصة والرواية بطبيعة الحال .

ولقد امتد تأثير هذه البحوث والافكار التى تنصب أساسا على دراسة مجتمعنا ورسم الحلول لمشكلاته ووضع الخطط لاصلاحه ، الى بعض الكاتبات أيضا . ففى ١٩٤٧ صدر كتاب بعنوان « همسات ولفتات » (لأمانى فريد) تناولت فيه شئون حياتنا السياسية والاجتماعية والفنية ، وطالبت فى نهايته باقامة ما أطلقت عليه اسم « معسكرات الاصلاح » بقصد تهيئة ظروف اجتماعية وتربوية وإنتاجية ومعيشية صحيحة بالنسبة لأفراد المجتمع جميعا . ولئن كنا قد رأينا الكتاب الاشتراكيين يطالبون بتشريعات تضمن حقوق العمال ، وبقوانين التأمينات الاجتماعية التى تؤمن حاضرهم ومستقبلهم ، ووضع

النظم الدستورية والقانونية التي تحميهم من سيطرة الطبقة الرأسمالية ؛ فان « أماني فريد » آمنت بحق « العاملة » في المصنع ، وبحق المرأة عموما في العمل الايجابي البناء داخل الوحدات الانتاجية في المصانع وغيرها . وقد أصدرت كتاباً بعنوان (المرأة المصرية والبرلمان) ، كما كانت تعد للطبع كتاباً ثانياً عن (المرأة وتحريرها – العادات والمعتقدات – الأفكار والآراء) وكتاباً ثالثاً عن(العاملة : دراسة لحياتها ، تعليمها ، مطالبها ، صلتها بالمصانع).

وتعرضت الكاتبة للسياسة ومصالح الوطن ، والالقاب ، والاهتمام بالمظهر والسطح الخارجي دون الغوص في الأعماق ، وناقشت تمسكنا بالتقاليد الموروثة لدرجة تجعلنا لا نهتم بالتجديد والتطور خشية أن نتهم بالتهور والخروج على عادات المجتمع وتقاليده ، وهذا هو الذي جعل – في تصور الكاتبة – حركات الاصلاح الجريئة تموت ، لأن أي حركة من هذا القبيل كان يرمى صاحبها بالاستهتار وتتقاذفه الألسن بالنقد اللاذع المر وكأنه زنديق أو مهووس(١). وطالبت بأن يقوم الانسان في المجتمع لا بحسب نسبه وملكيته وألقابه التي حصل عليها ولكن وفق ما يقدم للمجتمع من أعمال جليلة في أي ميدان من الميادين . وعن الطبقة الشعبية من حيث العلل والأمراض التي تطحنها طحنا أشارت الكاتبة الى النهوض بها مادامت هي لا تسعى للتخلص مما هي هي فيه . (٢) وهي من أجل ذلك وضعت تصورها لنوع الاصلاح السريع الذي تطالب به عن طريق « معسكرات الاصلاح » التي استهدفت الكاتبة من ورائها تعليم كافة طبقات الشعب تعليما خلقيا عقليا ومهنيا . والاستفادة في نفس الوقت من جهود الأفراد وانتاجهم في مجالات العمل التي يجيدونها . ونحن نرى أن الكاتبة تأثرت الى حد كبير جدا بالفكر اليوتوبي الذي صدر عن بعض المفكرين الفرنسيين والانجليز أواخر القرن الثامن عشر وأوائل

---

(١) و (٢) « همسات ولفتات » – أماني فريد – مطبعة التوكل ١٩٤٧ – ص ١٢٥ و ص ٢٥ و ص ٩٥ .

القرن التاسع عشر . وعلى وجه الخصوص نلمح فكرة « شارل فورييه » ١٧٧٢ – ١٨٣٧ عن المجتمعات المحلية التى عرفت باسم « الفالانستير phalanstéres أو الكتائب أو الفنادق . ذلك أن معسكرات الاصلاح عند « أمانى فريد » تكاد تكون فنادق « شارل فورييه » فى تنظيمها والهدف منها والنظام العام لها . وأضافت « أمانى فريد » إلى تأثرها بـ « شارل فورييه » إعجابها بـ « روبرت أوين » ، ومحاكاتها فى الجانب التربوى السيكلوجى لمعسكراتها لجمهورية فلاطون المثالية (١) .

وكون هذه الافكار تخرج وتنطلق فى هذه الآونة بالذات فى محاولة من الكاتبة لبناء مجتمع سليم صحيا وفكريا وتربويا وإنتاجيا ، دليل على أن الفكر قد اتجه وجهة جد جديدة ونحا منحى اجتماعيا واقتصاديا جماعيا ، وتغيا تحقيق شكل من أشكال الاشتراكية بأى وسيلة من الوسائل . فلم تكن همسات « أمانى فريد » ولمساتها إلا صدى للتأثر بالفكر الاشتراكى الذى عبأ المناخ الثقافى العام فى المجتمع المصرى فى أعقاب الحرب العالمية الثانية ، وكانت استجابة لحركة المجتمع ومسايرة للفكرات التقدمية الجديدة ، بقدر ما عبرت عن مساهمة الكاتبة فى تصعيد حركة الفكر والنهوض بالواقع وتغييره .

***

ولم تقتصر حركة المجتمع على بعض ما صدر من بحوث ودراسات ومؤلفات عالجت الأوضاع فى مجتمعنا المصرى وناقشتها من وجهة نظر كلية شاملة ، زعما بأن قراء هذه الكتب لن يتجاوزوا المئات عدا ؛ لكنها فى الحقيقة كانت حصيلة جادة وخلاصة نقية لجهود المخلصين من أبناء المجتمع المصرى ، وبلورة لآمال جيل تقدمى من المفكرين الاقتصاديين والاجتماعيين ؛

(١) يدل على ذلك أيضا تقديمها لمجموعة (ملائكة وأمواج ورمال) الذى تقول فيه : (إلى كل روح تجرى وراء المثالية .. وتنشد الحقيقة وتهوى الخيال ..) . انظر المجموعة – مكتبة النهضة المصرية ١٩٤٩ .

ومن هنا فانهم هيأوا الاذهان لتقبل كل فكر جديد ، وساعدوا ببحوثهم الموضوعية تلك كثيرا من الباحثين والدارسين والكتاب على التعرف بدقة الى ما يحيط بهم من قضايا ، وما يجب أن تدور فى فلكه كتاباتهم فيما بعد .

ومع ذلك فان هذه الارهاصات وتلك المقدمات الفكرية وحدها لم تكن كافية للتغلغل فى عقول كل جماهير الشعب أو النفاذ الى وجداناتهم . وإنما وقفت إلى جانبها « الصحافة » بكل ما نشرته من مقالات تتجه هذا الاتجاه الاقتصادى الاجتماعى الفكرى ، وتبتغى الثورة على الأوضاع أو النقد الهادف البناء من أجل التغيير . ولقد كان « نيتشه ١٨٤٤ — ١٩٠٠ » يقول : « إن الأمة هى جماعة من الناس تقرأ صحفا معينة » ، بمعنى أن الأمة تتأثر بصفحات الكتاب أو الدوريات وتنحو نحوها فى الرأى والعقيدة والفكر .

ويمثل ما رأينا فى تتبعنا لاتجاه الفكر فى المؤلفات الموضوعية إبان الحرب العالمية الثانية وفى أعقابها ، فانا سوف نلاحظ أن المقالات فى الصحف هى الأخرى اصطبغت بهذه الصبغة قبيل الحرب بقليل ، وفى أثنائها . وما لبثت أن بلغت ذروتها فى أعقاب الحرب . حتى قامت ثورة ٢٣يوليو ١٩٥٢ باتجاهها الاجتماعى التقدمى الذى عمدت إلى دعمه باصدار صحف تنطق بلسانها وتكون المعبر عن سياستها وأهدافها . فأسست أول دار صحفية تناصرها وتستمد قوتها منها (دار التحرير للطباعة والنشر) ١٩٥٣ ، وأصدرت صحيفة « الجمهورية » ثم « المساء » و « الشعب » ، و « التحرير » و « كتب للجميع » . وتعتبر المقالات الاجتماعية والدراسات الاقتصادية وكذا الأفكار والآراء التى أشيعت فى هذه الصحف والمجلات الرسمية بعد الثورة تدعيما للفكر الذى سبق أن أذاعته وأعلنته البحوث والمؤلفات من ناحية ، والمقالات النقدية اجتماعياً واقتصادياً من ناحية أخرى .

قبيل الحرب العالمية الثانية تحدثت « الصحافة » عن المجتمع المصرى ومشكلاته الحقيقية ، وتناولت علله وأمراضه ، وكشفت عنها بأسلوب لا رومانسية فيه ، وحاولت وضع الحلول الممكنة . فقد كتب « سلامة

موسى » عن البطالة وجيشها الذى يضم أعداداً غفيرة ووضع يده على سبب ذلك : (إنما الحقيقة أن شبابنا لايجدون أعمالا توافقهم لأن هذه قد احتكرها الأجانب ، فالتجارة والصناعة فى أيدى ربع مليون من الأجانب ينتشرون فى المدن المصرية من الأسكندرية إلى أسوان وهم يستخدمون أبناءهم دون شبابنا. وهؤلاء الأجانب يستولون على المرافق الإقتصادية كالصيرفة والتجارة والسمسرة والصناعات الكبيرة وهم كما قلنا يستخدمون الشبان الأجانب .. العلاج واضح .. وهو أن نجعل الصناعة والتجارة والصيرفة فى أيدينا فنشجع منها الآن ونقبل عليه وندعو له بأموالنا وقلوبنا وننشئ الجديد منها) (١) .

وعن التمثيل النيابى للطبقة العاملة كتب « عصام الدين حفنى ناصف » فى ذلك الحين : (أربى كذا) عدد عمال المدن على نصف المليون ، ونما عندهم الشعور بقوتهم ، وأخذت الأحزاب المختلفة تخطب ودهم والحكومات المتتابعة تعمل على استرضائهم ، ومع ذلك فها هى الانتخابات الحالية تجرى وليس لعمال المدن والأرياف مرشح منهم أو عنهم وإنما ذلك كذلك لأن الحركة العاملة يعوزها التنظيم والتوجيه .. العمال يعرفون أن فى تجمعهم قوة ولكنهم لا يعرفون كيف تنتفع طبقتهم بهذه القوة .. فى المجتمع طبقات لاسبيل لانكار ما بين مصالحها من الأختلاف ، ولكن العمال محرومون من التمثيل النيابى لأنهم لايمتلكون المبلغ الفادح الذى يسمونه التأمين) (٢) . والكاتب فى مقاله يطالب بعدد من المشروعات التى تهم الطبقة العاملة حتى تصبح قوة فعالة تسير دفة الأحداث فى المجتمع كمثيلاتها فى المجتمعات التى ثارت فيها الطبقة العاملة ونجحت ثورتها .

وتحت عنوان (نريد عملا .. لا كلاما) ندد « حسن مظهر » بالحكومة وزعايتها لموظفيها وتوسعها فى كوادرهم وإهمالها طبقات الشعب وتركها أبناءه

(١) « اللطائف المصورة » — العدد ١١٤٩ — ١٩٣٧/٢/١٥ — ص ١١ مقال (البطالة تهدم شبابنا) .

(٢) « المصرية » — العدد ٢٧ — ١٩٣٨/٣/١٥ — ص ١٦ و ١٧ مقال (مصالح الطبقة العاملة المصرية) .

يتصورون جوعاً وفريسة للأزمات ، وصرح بأن الشعب مل تماما الانقلابات الوزارية والنزاع حول الحكم (لأن الشعب يطلب عملا سريعاً ظاهراً لخيره ومصلحته .. يطلب الشعب مشروعات اقتصادية لتقوية البلاد فى جيشها وإنهاضها بعد زوال الامتيازات .. يطلب رعاية الطبقات العاملة وأصدار قانون الاعتراف بالنقابات وتوفير الأعمال للعاطلين من العمال والمتعلمين .. فلهؤلاء العاطلين والمرهقين على الحكومة حق العمل وحق الطمأنينة وكفل الحقوق والأرزاق) (١) . ووقف بعد ذلك عند قضية الحرية والعدالة الاجتماعية ، وناقش المشكلات الاقتصادية ، ومشكلة الأمن والمستقبل فى كثير من مقالاته الأخرى مثل : (عالجوا الفقر والجوع أولا) و (التشريع القاشى لتكميم الأفواه) و (الصحافة المصرية بين جدران السجون) و (محنة الصحافة ووجوب تكاتف الصحفيين) و (رسالة العدل والحرية .. هل تتحقق) .

و « الأهرام » الصحيفة المحايدة الرصينة وجدناها فى صفحاتها الأولى من أعداد ١٩٣٧ ، ١٩٣٨ ، ١٩٣٩ تقبل على نقد الحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية بشكل واضح وصريح . وكان « محمد زكى عبدالقادر » يكتب سلسلةمقالات بعنوان(عموم الشكوى أمارة على سوء الحال) (٢)، و« محمد مختار عبدالله » يكتب مجموعة مقالات عن (طريق النهضة المصرية) ، كما كتب « م.ز.ع » (علاج البطالة — والمنبع الذى يجب أن يستقى منه) (٣) وأيضاً (مشاكلنا الاقتصادية وما تثيره من خلاف بين الطبقات) (٤) و (واجب الاهتمام بالحياة الاجتماعية للسواد الأكبر من الجمهور) (٥) لـ « أحمد الصاوى محمد » ، وغيرها من المقالات التى تسير فى هذا السبيل .

---

(١) « اللطائف المصورة » — العدد ١٢٢٣ — ١٨/٧/١٩٣٨ — ص ٣ .
(٢) « الاهرام » — ابتداء من العدد ١٩٣١٢ — ٢٠/٦/١٩٣٨ — ص ١
(٣) « الاهرام » — العدد ١٩٢٨٣ — ٢١/٥/١٩٣٨ — ص ١ .
(٤) « الاهرام » — العدد ١٩٢٨٧ — ٢٥/٥/١٩٣٨ — ص ١ .
(٥) « الاهرام » — العدد ١٩٢٩٣ — ٣١/٥/١٩٣٨ — ص ١ .

ومع بداية الأربعينات أفصحت المقالات عما يريده كتابها بالفعل سواء كانوا ممن يصرحون بعقيدتهم وأيديولوجيتهم ، أو ممن يرجون لمصر تغيراً وتطوراً إلى الأحسن والأفضل . لذا فإنا سنشهد مثل هذه الدعوات الجريئة منشورة فى صحف ومجلات متباينة الاتجاه . فى « المصور » و « الثقافة » و«اللطائف المصورة» و « الوفد المصرى » و « النداء » و « الجمهور المصرى » و« روزاليوسف» . ثم لاتلبث بعض المجلات أن تصدر فى منتصف الأربعينات معبرة عن وجهة نظر كانت تعد متطرفة إلى حد ما فى تلك الفترة ، كالتطور ، والفجر الجديد ، و الأديب المصرى .

ويأخذ « سلامة موسى » دائماً زمام المبادأة فى الدعوة إلى الثورة على الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية ، ويطالب بالديموقراطية الاقتصادية والتعاونية والجماعية ، وينادى بأدب الكفاح الذى لايركن إلى اللهو والاستمتاع . وهو يرى أنه من الأوفق لمصر ألا تلجأ إلى « المنافسة » فى الميدان الاقتصادى وألا تعتمد على النظام الحر أو المرسل بل يجب أن يوزع عائد الإنتاج والعمل بالتساوى والعدل على الجميع : (اننا فى عالمنا الحديث نواجه نظاما جديداً من الاقتصاد والإنتاج ، نظاما جديداً من الاجتماع والأخلاق . فقد ورثنا الديمقراطية السياسية ولكننا فى حاجة إلى ديمقراطية اقتصادية تكفل لكل إنسان الحق فى العمل والتكسب .. وقد نشأنا على مبدأ المباراة الذى نشجعه بالامتحان فى المدرسة ونحميه بالمزاحمة الاقتصادية ، ثم ينتهى بطبيعته إلى الحرب التى تعد الطرف الأقصى للمباراة .. فنحن فى حاجة إلى أن نستبدل بهذه المباراة تعاونا لخير الجماعة بدلا من تفوق الفرد .. وإذا عمت المساواة فى الفرص الاقتصادية وأخذ التعاون مكان المباراة واستخدم العلم للاستهلاك كما يستخدم للانتاج فاننا سوف نجد بعد ذلك أن الاتحاد العالمى بين الدول ومحو الحروب وإلغاء الاستعمار والقيصرية — كل هذا سيكون نتيجة محتومة لهذا

التجدد الأجتماعى) (١) . وهذه النظرة غير فابية وإنما ماركسية واضحة لا اعتدال فيها .

ثم يربط بين النضال فى الميدان الأقتصادى والسياسى وبين الكفاح فى ميدان الأدب ، ويذهب إلى أن مصر أحوج ما تكون إلى أدب المجاهدين لا القاعدين ، أدب الكفاح والعمل الذى لايجهل التيارات الفكرية العصرية ولا ينأى عن منطق التطور والعصر : (ليس الأدب اطلاعاً واستمتاعا وتفرجا وإنما هو كفاح واجتهاد وعمل . والكفاح الثقافى يجب ألا تقل قيمته عند الأمة عن الكفاح الأقتصادى أو السياسى . والأدب هو الذى يتصل بالأمة أو بكثرة جمهورها . أما سائر ألوان الثقافة من علم أو فلسفة فيبتعد عن جمهور الأمة ولا يتعرف عليه إلا القلة منها . فالأدب قصص تقرأ أو درامات تمثل أو أشعار يتناشدها الصغار ويتأملها الكبار أو هو بحوث تنشد الجمال والمثليات .. وكل هذه أشياء يهتم لها الجمهور إذا كانت جذور هذا الأدب فى مجتمعه وهو حين يهتم لها يجد نفسه فى غمارها لأنها تلابسه وتعالج عيوبه وتوجهه .. وعندئذ يشعر كل فرد من هذا الجمهور أنه لايطلع ويستمتع ويتفرج بل يكافح ويحاول تحقيق حال مثلى أو حالات مثليات قد صورها له أدباؤه وأغروه بها .. وقد تتصادم هذه المثليات فينقدح من تصادمها شرر يعده الوادعون الخائبون برهان القلق والأضطراب والتزعزع ولكنه فى الحقيقة برهان الحياة والقوة ...) (٢) .

وعملية الربط هذه بين الأدب والأقتصاد والسياسة ، ثم التمسك بضرورة أن يرتبط الأدب بالشعب وقضاياه وبالمجتمع وشئونه ، تطورت فيما بعد فى كتابات « سلامة موسى » وغيره من التقدميين . إذ كانت هذه الدعوى تظهر

---

(١) « اللطائف المصورة » — ٦/٥/١٩٤٠ — ص ٣ مقال (نحو انبجاس اجتماعى جديد) .

(٢) « اللطائف المصورة » — ٢٢/٧/١٩٤٠ — العدد ١٣٢٨ — ص ٣ مقال (أدب الكفاح وأدب التأمل) :

على استحياء بين حين وآخر ، وخاصة فى عهود الضغط السياسى أيام وزارات « زيور » و « محمد محمود » و « صدقى » . لكنها كانت تصدر عن كاتب يدرك أن له رسالة وأن له عقيدته التى يعتنقها ويخلص لها ولايهمه أن يلاقى فى سبيلها شتى ألوان الاضطهاد والتشريد والعنت . لذا فانه كان يرى أنه على كل أديب أن تكون له رسالة (كما لو كان نبياً يرشد ويعين الأهداف ولا يكذب فينافق ويخدع ، وأن تكون نظرته شاملة ، وأن يزيد حياة القارئ حيوية بالتوسع والتعمق والفهم للكون والدنيا والإنسان ، وأن يوجد مناخا حوله تستطيع الحريات أن تحيا فيه وتنمو وتنتصر) (١) .

أما مجلة (الثقافة) فعلى الرغم من عدم تطرفها ، واتزان مقالاتها ، وبعدها عن التعصب الأيديولوجى فاننا نجد فى بعض مقالاتها نزوعاً معيناً نحو الثورة ، وتطلعاً إلى إعادة بناء المجتمع بناء اجتماعياً واقتصادياً جديدا ، والاهتمام بحياة الطبقات الشعبية لا بحياة السادة والأقلية ، والإشارة إلى الفوارق الطبقية وحتمية إزالتها والقضاء عليها قضاء تاما أو كالتام . ولقد أشار إلى هذه المعانى « ابراهيم الغطريفى » بقوله : (أهم الظواهر العامة للحياة الاجتماعية فى مصر ، هى المفارقات البعيدة المدى التى توجد بين طبقات الشعب بل وبين أفراد الطبقة الواحدة ، يتخذ هذا التفاوت ناحية مادية حيث نرى فقراً مدقعاً بجانب يسار فاحش ، أو ناحية عقلية ، إذ بينما يغمر السواد الأعظم من السكان جهالة مطبقة تواجهه طبقة على حظ كبير من العلم ومن الدرجات الجامعية . ولايمكن أن ننسق حياة اجتماعية مع وجود هذه المفارقات إذ تتطلب من المصلح الاجتماعى أن يكون فى إصلاحه حكماً عدلا .) (٢) ، ويقول : : (إن حياة البلد الاجتماعية الصحيحة هى حياة السواد الأعظم للسكان ، وهؤلاء هم الزراع والعمال ، وإن الإصلاح الذى لايبدأ بهذه العناصر لايعد أصلاحاً

---

(١) « الأدب العربى فى آثار الدارسين » ـ د . محمد يوسف نجم وآخرين ـ دار العلم للملايين بيروت ص ٢٧٣ .

(٢) « الثقافة » ـ العدد ١٩٢ ـ ١/٩/١٩٤٢ ـ ص ١ مقال (الحياة الاجتماعية فى مصر) .

لصميم الحياة الاجتماعية المصرية . وليكن الرائد فى الإصلاح العناية بما كان نفعه عاما وأثره شاملا) (١) .

ويكتب « د . أحمد حسين » عن العدالة الاجتماعية (٢) بطريقة علمية ، ويدعو « د . محمد مندور » إلى الديمقراطية الاجتماعية التى تناهض الاشتراكية الماركسية والفاشية والديمقراطية وكافة المذاهب والاتجاهات والمدارس التى ترتكز أولا وقبل كل شىء على أساس مادى ، ثم على مبدأ ديكتاتورية البروليتاريا . فهو يرفض الديمقراطية الليبرالية التى نادى بها « أحمد لطفى السيد » و « د . طه حسين » وغيرهما ، كما يرفض الأشتراكية الماركسية التى وجدت مهادها الفكرى فى كتابات « محمد مفيد الشوباشى » و « أحمد رشدى صالح » و « نعمان عاشور » و « محمود أمين العالم » و « عبدالعظيم أنيس » وغيرهم ، ويلتمس إعادة بناء المجتمع على أساس الجمع بين الديمقراطية الليبرالية فى جانبها الذى يتصل بفكرة الحرية واعتزازها بالفرد وكرامته ، كما يأخذ من الاشتراكية دعوتها إلى تدخل الدولة فى أدوات الإنتاج والاشراف على العملية الانتاجية وتوزيع الثروة توزيعاً عادلا ؛ وبذلك يتحقق « العدل » فى الناحية الأجتماعية والأقتصادية والسياسية معاً .

ومع أنتشار الآراء التقدمية ونظريات العدالة الاجتماعية ، وبخاصة بعد انضمام روسيا إلى الحلفاء الغربيين ومع إعلان وثيقة مبادئ الأطلنطى وميثاق الأمم المتحدة ، وكلها تتحدث عن حقوق الشعوب فى اختيار مصيرها ، ثم مع ازدياد قوة الطبقة العاملة المصرية بسبب نشاط الصناعة المحلية واستخدام الألوف من العمال لخدمة القوات المتحالفة إبان الحرب العالمية الثانية ، وكذا نمو السخط المتولد عن تدخل الإنجليز فى الشئون الداخلية للبلاد ، ماج المجتمع بعوامل القلق والتمرد ، ساعد عليه زيادة الوعى فى صفوف الطبقة العاملة ،

---

(١) « الثقافة » — العدد ١٩٣ — ١٩٤٢/٩/٨ — ص٥ . وانظر أيضا مقال (قلق اجتماعى واقتصادى) لمحمد عبدالله عنان — العدد ٤٠٥ — ١٩٤٦/١٠/١ .

(٢) « المصور » — العدد ١١٠٨ — ١٩٤٦/١/٤ — ص ٤ .

ويبدء تغلغل هذا الوعى فى الريف ولو على نطاق ضيق محدود . فكانت الحرب العالمية الثانية أداة قوية لتنمية وتعبئة الطاقات الثورية لدى الشباب فانضموا إلى الجماعات اليسارية التى أعلنت عن بحثها عن حلول جديدة ، ورفضت انتماءها إلى الأحزاب القديمة التى تمخضت عن ثورة ١٩١٩ .

فى هذا المناخ صدرت (الفجر الجديد) ١٦ مايو ١٩٤٥ و (الأديب المصرى) يناير ١٩٤٩ و (القصة) ١٩٥٠ و (الوطن الجديد) ٢٤ يونيه ١٩٥١ ، و (صباح الخير) ١٩٥١ ، بالإضافة إلى ما يقرب من أثنتين وعشرين صحيفة يومية ، ومائة وثلاثة وثمانين مجلة أسبوعية ، وست عشرة مجلة نصف شهرية ، وأربعة وسبعين صحيفة ومجلة شهرية تصدر كلها باللغة العربية . وكان أبرز هذه الصحف والمجلات تلك التى حددت هدفها وأعلنت مبدأها السياسى والاجتماعى ، وأوضحت التزامها الفكرى والعقائدى . وربما يكون مفتاح فهم خط سير هذه الصحف والمجلات تصريح « سلامة موسى » بأنه (لو تفشت بيننا ثقافة ماركسية لعرف الشعب أين يضع يده على الداء وكيف يحصل على الدواء) (١) . ، وأن الوسيلة الأساسية لنشر الفكر الماركسى بين صفوف جماهير الشعب هى الصحف والمجلات (لهذا يجب أن يكون الميدان الصحفى واسعاً حراً يجد فيه المتنبهون بالوجدان الاقتصادى أو الاجتماعى أو السياسى المجال لتعليم الأمة وتغيير آرائها أو عقائدها وتحريك أذهانها نحو المستقبل) (٢) .

قبلئذ كانت قد صدرت فى يناير ١٩٤٠ مجلة (التطور) مؤمنة بالتغير المستمر والتطور الدائم ، ووضعت نصب عينيها التمهيد للطليعة المتوثبة من أبناء المجتمع مكانا صالحاً تلتقى فيه أفكارهم الحرة ونزعاتهم التقلمية لتنمو وتنضج وتهيء للمجتمع المصرى أسباب التطور . كما جعلت من أهدافها محاربة الرجعية والثورة على القديم والدفاع عن حقوق أبناء الشعب الكادحين

---

(١) «حرية العقل فى مصر » — سلامه موسى — دار الفجر بالقاهرة ١٩٤٥ — ص١٣.

(٢) « نفس المصدر » — ص ١٦ :

العاملين ، و المناداة بحق المرأة فى الحياة والحرية . وكانت تدعو أبناء المجتمع جميعاً إلى التفكير فى حالة المجتمع المصرى لتبيان ما يعتوره من ضعف ومساوىء اجتماعية خطيرة تهدد كيانه وتزعزع أركانه . ونادت بأن يكون الفكر دائماً أبداً فى خدمة المجتمع : (إن الشعوب تسير جميعاً وفق سنة جامحة من التطور الدائم ، وأن مهمة المفكرين فى كل أمة أن يدركوا حاجات شعبهم ومطالبه وألا يعرقلوا سير الواعين وأن يوقظوا النائمين من سباتهم . مهمتهم أن يدركوا هذه المطالب والحاجات حق الإدراك وأن يدفعوها إلى الأمام بشجاعة وأخلاص لا يعرفان التردد) (١) .

ورأت المجلة أن الفكر الذى لايكون صدى للأغلبية العظمى من الشعب ، فيه تنعكس أحلامه وآماله وأوجاعه فى وقت واحد ، هو فكر خائب غريب عن الوطن الذى نشأ فيه ، لأنه فكر يعيش على إرضاء بضعة ألوف من القراء يتخذون من القراءة وسيلة لتمضية وقت فراغهم الطويل ، وللترفيه عن عواطفهم التى لاتزعجها متاعب الحياة . وجعلت أساس الثقافة الجديدة التى بشرت بها أن تكون « شعبية » بالنسبة للوطن ، « إنسانية » بالنسبة للأوطان الأخرى : (ذلك أن الثقافة الحقة هى التى تنظر إلى أبناء الوطن جميعاً ككتلة واحدة دون تمييز ، هى تلك التى لاتسمح لطبقة خاصة من الأمة بأن تفوز بامتياز حق التثقيف فتأخذ بيدها زمام الأمور لتفرض أهواءها ومصالحها على الشعب على اعتبار أن المجموع ما هو إلا « قطيع غنى » غير قابل للصلاح وغير قادر على الأصلاح) (٢) .

وشهدت مجلة (التطور) تكوين جماعة (الفن والحرية) التى حددت أغراضها فى (أ ــ الدفاع عن حرية الفن والثقافة ــ ب ــ نشر المؤلفات

(١) «التطور » ــ العدد الأول ــ يناير ١٩٤٠ ــ ص ٢٠ مقال على كامل (الفكر فى خدمة المجتمع) .

(٢) « التطور » ــ العدد الثانى ــ فبراير ١٩٤٠ ــ ص ٢٣ مقال على كامل (الثقافة والرجل المثقف) .

الحديثة ، وإلقاء المحاضرات ، وكتابة خلاصات عن كبار المفكرين فى العصر الحديث — ج — إيقاف الشباب المصرى على الحركات الفنية والأدبية والاجتماعية فى العالم) وربطت بين الحرية والخبز والسلم ، فلا قيمة للحرية عند الرجل الذى ينقصه العيش والسلم ، ولا قيمة للخبز إذا اختلط بالاستعباد ولا قيمة للسلم لرجل فقد الخبز والحرية . وهكذا أعلنت الجماعة عن أساليب نضالها من أجل هدم القديم البالى فى النظم والعادات والتقاليد والفنون والآداب (لقد جاء الحين الذى يجب علينا أن نراجع فيه المقاييس والأوضاع التى ورثناها ، ومثل هذه المراجعة لايمكن أن تتم إلا بثورة فكرية تتغلغل فى صميم الحياة المصرية ، فتقف على ما يستحق الهدم من أنظمتها وما يستحق البقاء ، وتمهد للتعديل الذى نريد إدخاله على حياتنا المادية والروحية تمهيداً أقرب ما يكون إلى المنطق والعدل .. إن شعبنا بأسره يريد أن يحيا حياة أصلح . فان كان المجتمع بنظمه وقوانينه الحاضرة لايكفل له هذه الحياة فلا أقل من أن نمهد لها من اليوم بقوة خيالنا وتفكيرنا) (١) .

وإن من يقرأ الكتابات التى احتشدت بها (التطور) لـ « أنور كامل » و « على كامل » و « زاهر غالى » و « فؤاد كامل » و « كامل التلمسانى » و « رمسيس يونان » سيجد أنها جميعاً تصطبغ بصبغة يسارية واضحة . يبدو هذا فى كل المقالات دون استثناء ، ودعوة « زاهر غالى » فى العدد الثالث من المجلة إلى التطور والثورة على القديم مبنية على أسس اجتماعية واقتصادية خمسة شديدة التأثر بالماركسية من ناحية ، وبالتناقض الذى كان عليه المجتمع المصرى من ناحية أخرى . وقد ركز كتاب المجلة وأعضاء جماعة (الفن والحرية) كل اهتمامهم على الأدب والفن كوسيلة من وسائل نضالهم فى معركتهم من أجل حياة أفضل للجماهير : (إن صوت الفن فى المجتمع الحاضر — الفن الصادق الرسالة — لايمكن أن يكون إلا قوة إيجابية دافعة .. قوة

---

(١) « التطور » — العدد الثالث — مارس ١٩٤٠ — ص ٢ مقال أنور كامل (أساليب الكفاح) .

تخترق الجدران وتفتح النوافذ . تشعل المواقد فى كل مكان وترتاد أخطر المجاهل .. تمزق الأقنعة ، وتغير كل الحدود ، كل الحدود ..) (١) .

ويبدو أن هذه المجلة توقفت عن الصدور ؛ فواصل جماعة « الفن والحرية » نشاطهم فى « المجلة الجديدة » حين تركها « سلامة موسى » ، لكنها هى الأخرى سرعان ما توقفت ١٩٤٤ ، فحملت المشعل من بعدها مجلة (الفجر الجديد) التى أصدرها « أحمد رشدى صالح » فى ١٦ مايو ١٩٤٥ ، وكانوا يصفونها بأنها مجلة الثقافة الحرة ، والتحرر الوطنى ،والنضال الديمقراطى ، أو مجلة « التحرر القومى والفكرى » .. وكانت الإعلانات عنها فى الصحف تشير إلى أنها لسان الديمقراطيين المصريين ، ونداء المضطهدين ، ومجلة الكفاح الديمقراطى ضد الأستعمار ومؤيديه . والحق أن « المجلة الجديدة » ليست إلا تطوراً كبيراً لسابقتها « التطور » ، إذ تلتزم العقيدة نفسها ، وتؤمن بالأهداف ذاتها ، وتسير على النهج الذى سارت فيه « التطور » و « المجلة الجديدة » و « المصرى » و « النداء » .

ولن يجهد الباحث فى التعرف إلى الخلفية الفكرية لهذه المجلة ، لو أنه قرأ مقالات كتابها عن الاشتراكية الماركسية ، والمادية الديالكتيكية ، والتفسير المادى للتاريخ ،والمثالية ، وديكتاتورية البروليتاريا ، ونظرية فائض القيمة، وتقديمهم لـ « انجلز » و « كارل ماركس » و « لينين » و « ماوتسى تونج » ، واستشهادهم بالكثير من أقوالهم ومختاراتهم . ثم مؤازرتها للطبقة العاملة ، ومطالبتها بحقوق الفلاحين والعمال والمثقفين الوطنيين الأحرار . وتنديدها بالاستعمار وأعوانه من الاقطاعيين والرأسماليين ، ودعوتها إلى إعادة توزيع الثروة . وكذا تفسيرها للأدب تفسيراً مادياً . على اعتبار أنه انعكاس ونتاج للعالم المادى المتغير طبيعة كان أم مجتمعا إنسانياً ، فصور الشاعر وشخوص الروائى لا تأتى من مادة العقل الخالصة ، بل هى انعكاس لما يجده كلاهما من

---

(١) « التطور » — العدد الرابع — مايو ١٩٤٠ — ص ٢٠ .

بيئة تحيط به . وحتى الإنتاج الأدبي المغرق في الخيال هو أيضاً انعكاس لحقيقة مادية معينة .

أما عن مهمة الكاتب في نظر كتاب هذه المجلة فانها (مبطونة الترابط بالمجتمع وتطوره . مهمته الآن في مصر محدودة بالدرجة التي بلغها المجتمع في حركته إلى الأمام . وبما بقي في طريقه ، ليخلص إلى الحرية السليمة .. محدودة بالمثل ، بتضارب المصالح في المجتمع ، وبالنضال المستعر لتنتصر الحرية والعدالة ، وبالنشاط الذي يبديه الرجعيون أعداء الحرية . محدودة بتنبه الأذهان إلى القيم الديمقراطية الوليدة والراسخة .. ومحدودة بتنبه أعداء الحرية . إلى اطراد من الحرية .. مهمة الكاتب في مصر أن يجعل من قلمه ذروة الآلام العامة ، والرجاء العام واللفتة الموجهة للنضال المشرد في دروب الحياة . ونفثة المناضل المخلص لتتحرر الحياة . أن يجعله تعبيراً عن ذاته غير المنفصلة عن ذات المجتمع .. عن كفاحه غير المنعزل عن كفاح المجتمع ، عن الإنسان فيه ، غير المقطوع عن الإنسان أينما كان وكيفما استوى في الحياة)(١).

هذه هي النغمة التي سرت في كتابات النقاد والأدباء في الأربعينات ، وكلها تشيد بصلة الأدب بالمجتمع ، وتنادي بعدم البعد عن تصوير ومعالجة قضاياه الأساسية ، وتحتقر الكتاب الذين لايعبرون بصدق عن آلام مجتمعهم ، وتحتفل بالمضمون التقدمي والقضية الاجتماعية دون نظر إلى تلقين ودعاية . بحيث يوثق الكتاب الصلة بين إنتاجهم وواقع الحياة ، وأن يوطدوا العلاقة بين عناصر الثقافة جميعاً بحكم أنها انعكاس لواقع مجتمعهم . وتضمنت مهمة الكاتب في نظرهم ضرورة السعي للدلالة على مواقع التخلخل والمتناقضات في المجتمع ، وتفتيق الحجب عن أسبابها والنضال ضد أعداء الفكر الحر ، وأعداء الربط بين الإنتاج الفكري والمجتمع .

---

(١) « الفجر الجديد » — العدد الأول — ١٦/٥/١٩٤٥ — ص ٣ مقال (مهمة الكاتب) لاحمد رشدي صالح .

وثمة هدف ثالث حاولت المجلة أن تبرزه وتعلى من شأنه على نحو مافعلت (التطور) . ألا وهو نشر الثقافة الحرة والآراء التقدمية غير الرجعية ، بقصد المساهمة فى خلق ثقافة جديدة أصلها فى واقع المجتمع ، وقوتها مستمدة من تطوره ، وطريقها مرسوم فى حدوده ، ومنته بها إلى التفاعل مع الثقافات الأخرى ، وغايتها تحرر المجتمع المصرى ، وتدعيم العدالة الاجتماعية بين أبنائه : (فواجبنا إذن أن نجعل ثقافتنا الراهنة تتمشى مع احتياجاتنا المختلفة ، وأن نخرج بها عن العزلة الممقوتة التى تمسكها الآن .. أن نجعل من الوصول بها إلى الشعب مطلباً قومياً .. لا مطلباً فردياً أو طبقياً .. وواجب المسئولين أن يهدفوا بمجهوداتهم الإصلاحية إلى توسيع ثقافتنا لترتبط بوجود الشعب ذاته .. وهذا وحده الطريق إلى تطهير ثقافتنا من الضعف والاستخذاء والبعد عن حياتنا ، وهو ما نعرفه فى تراثنا الثقافى الحالى) (١) .

والحديث عن مهمة الكاتب ودور الفنان فى المجتمع والالتزام بالواقع ومبلغ محاولة الأديب تغيير هذا الواقع احتل حيزاً كبيراً من كتابات « أحمد رشدى صالح » و « أحمد عباس صالح » و « عبدالرحمن الشرقاوى » و « سعد مكاوى » و « نعمان عاشور » و « على الراعى » و « لويس عوض » و « صادق سعد » ، الذين كانوا أبرز الدعاة للواقعية فى الأدب والفن بعامة ، والقصة القصيرة بخاصة لفترة طويلة من الزمن . وكان لهذه الدعوة آنذاك صدى لدى الكثيرين من غير الماركسيين . بمعنى أنه استقر فى موقع ممتاز من عقل الكتاب وفكرهم ووجدانهم فى تلك الآونة . نلاحظ ذلك فى مجلة (روز اليوسف) وهى تتعرض بالنقد لفيلم (الزلة الكبرى) الذى كان يعرض عام ١٩٤٦ تحت عنوان (الفن والحياة الاجتماعية) احتل صدر إحدى صفحات المجلة ، وقالت : (لقد مضى وانقضى ذلك الزمن الذى كنا نستحى فيه من معالجة عيوبنا بالأدب أو الفن ، وأصبح للقلم الناجح فى تصوير هذه العيوب

(١) « الفجر الجديد » — العدد الثانى — ١٩٤٥/٦/١ — ص ٣ مقال (مرحلة جديدة فى الفكر المصرى) لاحمد رشدى صالح .

القدح المغالى فى ميدان الكتابة ، وتكاد توجد فى مصر اليوم مدرسة ساخطة ثائرة على أوضاعنا المقلوبة ، وتمتلىء الكتب والصحف والمجلات بانتاج هذه المدرسة) (١) .

وتهدم « أمانى فريد » دعوى « الفن للفن » فى قولها (أثار عجبى موقف ذلك الفنان .. هل يدفع الفن صاحبه إلى إبقائه على نفسه ؟ أليست مهمة الفنان أن يقدم فنه إلى الناس .. فيرتشفون منه ، يشعرون بمواضع الجمال فيه فيتذوقونه ، ويقدرون تلك الألحان قدرها ، فقد تكون فيها حياة شعب ونهضة أمة وفخر جيل ؟ أليس من الواجب أن يعيش الفنان لأمته وشعبه ينطق بأحاسيسهم ويتكلم بلسانهم ، يكرس حياته لذلك الفن ، ولكن لا يجعله وقفا على نفسه) (٢) .

وينتقل الفكر الذى احتضنته « الفجر الجديد » بعد اعتقال صاحبها ورئيس تحريرها ، وبعد مصادرتها ، ويرحل كتابها بفكرهم الثورى وتطرفهم اليسارى الماركسى ، ونظرتهم الواقعية إلى الأدب والفن ، إلى مجلة « الأديب المصرى » التى كان يشرف على تحريرها « محمد مفيد الشوباشى » والتى صدر العدد الأول منها فى يناير ١٩٤٩ ، وقد حددت رسالتها وهدفها فى « دعم الأدب الواقعى » (فهى ذات رسالة نقدية ستستعين على أدائها بنقل أهم الاتجاهات الفكرية فى عالم الأدب الأوربى الحديث ، وتبيان أهمية المذهب الواقعى الذى جلى على غيره من المذاهب الأدبية) (٣) . فهى منذ البدء تقف وتؤيد الاتجاه الواقعى فى الأدب . وتجعل غايتها الرئيسية تدعيمه والعمل على انتشاره وسيادته . ولو أننا تصفحنا الأعداد التى صدرت منها ستطالعنا هذه الحقيقة فى كل سطر وفى كل صفحة من صفحاتها . وفى هذه المجلة قرأنا تفسير « لويس عوض » لتاريخ الأدب الانجليزى تفسيرا ماديا ، وكتابات « عبد الكريم احمد » الماركسية ...وكذا « نعمان عاشور » و « وأحمد عباس صالح » .

---

(١) « روز اليوسف » — العدد ٩١٧ — ١٠/١/١٩٤٦ — ص ١٥ .
(٢) « همسات ولفتات » — أمانى فريد — مطبعة التوكل ١٩٤٧ — ص ١٠ .
(٣) « الأديب المصرى » — العدد الثانى — فبراير ١٩٥٠ — ص ٦٥ .

ولم يغفل « محمد مفيد الشوباشى » قضية الالتزام فى الأدب ، وشرح واجب الأديب والناقد تجاه مجتمعه وتناول الاتجاه الواقعى فى كل كتاباته التى نشرها على صفحات المجلة . وفهمه للواقعية فى الأدب والقصة القصيرة لايخرج عن الإطار الذى حددته « المجلة الجديدة » و « الفجر الجديد » و « التطور » و « الطليعة » و « الوطن الجديد » و « صوت الأمة » و « المصرى ». وهى صحف ومجلات أسهم فيها الكتاب اليساريون بمقالاتهم طويلا. و« الشوباشى » فى اعتقادنا كان من أشد المتحمسين للمذهب الواقعى . فلم يأل جهدا فى الدفاع عن هذا الاتجاه فى كل الصحف والمجلات التى تيسرت له الكتابة فيها . ويدل على تأييده المطلق للاتجاه الواقعى كتابه (الأدب الثورى عبر التاريخ) الذى صدر عن دار الهلال ١٩٦٧ ، وفيه حصيلة لآراء الكاتب وفكرته المتعلقة بالواقعية فى الأدب والفن .

ومنذ البداية نجد « الشوباشى » كما وجدنا « أحمد رشدى صالح » يربط بين الواقعية والقوى النامية الجديدة فى المجتمع . ويرى أنها تعبير عن ديالكتيك الحياة من حولها ، وتصوير للصراع الدائر فى المجتمع بين القوى التقدمية والقوى الرجعية . وهو يشير إلى الكاتب الواقعى بأن يطرح القديم جانبا ويواجه بأسلحته كل قوى الرجعية فى الفكر وفى الأدب بمثل ما يواجه السياسى الملتزم الرجعيين والاقطاعيين فى السياسة . ويطالب الأديب بألا يقف مكتوف الايدى ازاء المشكلات والقضايا وعوامل الصراع التى تجرى من حوله ، بل إن دوره فيها يجب أن يظل فعالا مؤثرا ، ويجب ألا يكون سلبيا بأى حال ولأى سبب من الأسباب . كما أنه ككاتب واقعى عليه ألا يتعالى على الجماهير التى يستمد منها العون والتى يكتب لها ويجهد من أجلها ، ولتغيير واقعها ودفعها الى الامام .

(إن الأدب الواقعى ليس عقيدة جيل من الأجيال ، أو قرن من القرون، ولكنه سجل التطور الإنسانى أجمع . وهو لا يجمد على حال ، ولكنه يسـايـر التقدم الاجتماعى .. وعلى ذلك فانه لم يعد يقتصر اليوم ، كما كان مقتصرا

فى القرن الماضى ، على التعبير عن الواقع الظاهر تعبيرا صادقا ، ولكنه أخذ يعبر عن الواقع مشتملا على الصراع بين الفكرتين المتناقضتين ، أو العقيدتين المتناقضتين ، وتسجيل انتصار الجديد النامى فيها على القديم الناكص على أعقابه .. فالأدب الواقعى لا يحاول اليوم أن يصور الواقع تصويرا آليا ، ولكنه يرمى إلى خوض غمار الواقع ، والمساهمة مساهمة ايجابية فى دفع التطور الى الامام ، والعمل بذلك على تقدم الانسانية) (١) .

ويسيطر الاتجاه الواقعى كذلك على أعداد مجلة (القصة) حيث تنشر قصصا قصيرة لكتاب يساريين يلتزمون بوجهة النظر التى أشاعتها « التطور » و « الفجر الجديد » و « الأديب المصرى » ، فتقرأ فيها لـ « محمد يسرى أحمد » و « صلاح حافظ » و « على الدالى » و « يوسف إدريس » و«رشدى صالح » ، وعلى هذه الشاكلة سارت (صباح الخير) ١٩٥١ فى أعدادها الأولى التى اتجهت نحو تدعيم الثورة الاجتماعية بعد دراسة الواقع وتحليله علميا . وكتب فيها « صلاح حافظ » نفس الباب الذى كان يكتبه فى (روز اليوسف) بعنوان (انتصار الحياة) وبالمثل فعل « لطفى الخولى » ، اذ حرر بابا بعنوان (تعلم حقوقك) . وفى كل من البابين نجد اتجاه الكاتبين واضحاً كل الوضوح نحو تمجيد العمل ، واشعار الجماهير بحتمية نضالها من أجل نيل كل حقوقها ، وتشريح الطبقات فى المجتمع ، واظهار الطفيليات الدخيلة على بنائه وتكوينه . وتجلية طبيعة الثورة ، ونظرية العمل الثورى ، وأبعاده،مع التركيز على الثورات الاجتماعية العالمية وبخاصة الثورة الاشتراكية فى روسيا والصين .وفى٢٧-٥-١٩٥٤وفىالعدد (٣٥٨) يعود الباب الذى كان يحرره « حسن فؤاد » بعنوان (الفن للحياة) ، ويلتزم فيه ما التزمته مجلته (الغد) التى كانت تعتبر مجلة اليساريين المصريين .

---

(١) « الأديب المصرى » — إبريل ١٩٥٠ — ص ١٩٣ — مقال (الكاتب المنتظر) لمحمد مفيد الشوباشى .

ومن (المصرى) و (المجلة الجديدة) و (التطور) و (الفجر الجديد) و (الأديب المصرى) و (الغد) وغيرها تنتقل الآراء التقدمية والأفكار الثورية الاجتماعية والاقتصادية إلى صحف الثورة ومجلاتها ابتداء من (الجمهورية) كجريدة يومية أصبحت فى فترة قصيرة من الزمن من أرقى الصحف المصرية اليومية المعبرة عن آراء حكومة الثورة ورجالها ، والداعية الأولى للعهد الجديد بين الرأى العام المصرى والعربى ، ثم (الشعب) التى صدرت ١٩٥٦ و (المساء) التى صاحبتها فى الصدور فى نفس العام ، وقد اتجهت منذ أعدادها الأولى إتجاها يسارياً متطرفاً . وقد عمد رجال الثورة إلى جانب ذلك على تشجيع الحركة الأدبية وإنعاشها ، فصدرت عدة مجلات أدبية كـ « الهدف » مايو ١٩٥٦ و « الثورة » أول يوليه ١٩٥٤ و « المجلة » ١٩٥٦ ورأس تحريرها « الدكتور على الراعى » و « الشهر » لـ « سعد الدين وهبه » ١٩٥٧ و « الرسالة الجديدة » و « الأدب » للأمناء . ورغم أن معظم هذه الصحف والمجلات كانت تصدر عن هيئات رسمية معبرة عن النظام الثورى الجديد ، وملتزمة بأهداف ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ ؛ فان صفحات الأدب فيها لم تترك للصحفيين كبقية أبواب الجريدة ؛ بل كانت جريدة (الشعب) مثلا تخصص صفحة يومية للأدب يشرف عليها الكاتب التقدمى « عبدالرحمن الشرقاوى » ، ويساعده الشاعر اليسارى « نجيب سرور » فى الرد على بريد القراء . كما خصصت صحيفة (الجمهورية) للأدب صفحتين أسبوعياً . وهى التى رفعت شعار (الأدب فى سبيل الحياة) فجمعت حولها كتاب المدرسة الجديدة من الشباب الذين كانوا يتأججون بالثورة على انفصال الأدب عن الحياة ، ويطالبون باعادة الصلة بين الأدب والمجتمع . فما كنا نقرؤه أول الأربعينات لم نفتقده بأى صورة من الصور طوال الخمسينات وحتى ١٩٦١ . والحديث عن الاتجاه الواقعى فى الشعر والقصة القصيرة والمسرح ازداد حدة ، وكثر المؤيدون له ، ودارت مساجلات نقدية حول الالتزام فى الأدب وعدم

الالتزام . وتناول النقاد الواقعيون كتابات الرومانسيين بالنقد والتحليل والتفسير فى ضوء التحليل الاجتماعى للأدب ، وانتهوا إلى رفضها لأنها لاتدعو إلى التقدم ، ولاتصور المجتمع الصاعد بل تمجد القيم الرجعية والسلبية .

ومجلة (الهدف) التى صدرت ١٩٥٦ تسير فى نفس الدرب الذى انتهجته المجلات السابقة ، وتعلن إيمانها بالتقدم والعلم ، وتفسر الواقع تفسيراً مادياً ، وتأخذ بوجهة النظر الكلية الشاملة ، وتقف ضد الجمود الفكرى والصلابة الذهنية ، وتدعو إلى اتخاذ العلم سلاحاً شريفاً فى يد الشعب المصرى الذى يخطو فى طريق واسع نحو أهدافه فى حرية كاملة وعدالة اجتماعية سليمة. وتعطى المجلة لأول مرة اهتماماً بالأدب الشعبى والفنون الشعبية ، وتثبت أن رسالتها هى رسالة الإعداد واليقظة والبحث العلمى والتخطيط الاقتصادى ، وهى رسالة الذين يؤمنون بوطنهم وحق شعبهم فى الحرية والحياة. (وهى رسالة الثقافة المصرية .. والكتاب الصادقين .. وتصدر هذه المجلة للقراء ليست منطوية فى حدود ضيقة .. وليست مجلة خاصة .. لأننا نؤمن أن الرسالة الناجحة هى التى تصل إلى الجميع ، وهى التى يقرؤها كل الناس .. حتى يعمق فى نفوسهم هدفنا وتتبلور فى أذهانهم ثقافتنا المصرية التى نعرضها مخلصين .. وهدفنا من ذلك أن يرى الناس حياتهم ومشاكلهم وآمالهم فتتوحد نظرتهم وترتفع معنويتهم ويتحدثون بوعى صادق وهم يعلمون الحقيقة .. وعلى صفحات مجلتنا ستتعرف على قوى الوطن .. الناس فى حياتهم وقوتهم وإمكانياتهم الخالقة المبدعة ، المجتمع الذى ينمو ويتطور ويرقى .. الإنتاج الذى نهدف إلى حصره وتنميته وتوجيهه . الخدمات التى يجب أن تبذل لخدمة الشعب)(١) .

فالمجلة ليست مجلة للخاصة ، وإنما هى لمجموع قوى الشعب العاملة ، لأنها ترفض أن تكون الثقافة حكراً وامتيازاً لطبقة. فالثورة قامت للقضاء على السيطرة والاحتكار فى الميدان الاقتصادى والسياسى والاجتماعى والفكرى

(١) من افتتاحية العدد الأول — مايو ١٩٥٦ — بعنوان (هدفنا) بقلم أنور الشريف .

والثقافى فى وقت واحد . ولأنها تريد أن توسع دائرة المعرفة بالأهداف الجديدة والمبادئ الجديدة والنظام التقدمى الجديد. ولأنها أيضاً ستكون واقعية فى تصوير حياة الناس جميعاً ، سعياً إلى إظهار القوى الكامنة الإيجابية لديهم ، وحرصاً على إبراز كل الجوانب السلبية للتخلص منها . كما أن المجلة لاتفصل إطلاقاً بين الأدب والفن والفكر وبين النظام السياسى والاقتصادى والاجتماعى. وبمثل ما ترفض بشدة عزلة الأديب وتشدقه بغرائزه الذاتية ، فانها تؤيد بالحاح الاتجاه الواقعى وتتطرف فى أخذها بمبدأ الالتزام بقضايا المجتمع السياسية والنضالية . وتخلى كثير صفحاتها للدعوة للاتجاه الواقعى ، كما تفسح صدرها للقصة الواقعية القصيرة . فيكتب بها من الناقدين « محمود أمين العالم » « محمد مندور » و « أحمد حروش » ، وينشر بها قصصه القصيرة كل من و« يوسف إدريس » و « محمد صدقى » و « صالح مرسى » .

ويدل هذا العرض لاتجاه المقالات فى الصحافة المصرية على أنها أسهمت بشكل بارز فى التمهيد للاتجاه الواقعى فى الآدب المصرى الحديث أولا ، ثم هى التى احتضنته ودافعت عنه وأقبلت على القصص والروايات التى التزمت به . وبنفس القدر فانها هيأت للنقاد الواقعيين أن يعلنوا عن أهدافهم وغاياتهم ورسالة الفن الذى يبتغون . وعلى الجانب الآخر تصدت الصحافة لدراسة المجتمع اقتصادياً واجتماعياً ، ونقدت نظام الحكم السائد وتركت الباب موارباً للفكر التقدمى أن يعلن عن نفسه وتصوره لمجتمع الغد بين حين وحين . لذا فانها فى حد ذاتها تعد إحدى الركائز الأساسية فى تصعيد حركة المجتمع جنباً إلى جنب مع الإرهاصات الفكرية التى تحدثنا عنها .

ولقد أحدثت هذه الدفقة المتصاعدة فى الفكر السياسى والاقتصادى والاجتماعى ، وفى الصحافة التقدمية، فعلها الواضح فى مجال الحركة اليومية لمجموع قوى الشعب صاحبة المصلحة فى تغيير الأوضاع ؛ وهذا دفعها إلى أن

تدخل الميدان مناضلة مطالبة بحقها فى الحياة . ولم تعد الأمور تستأهل الانتظار ولا بعدها عن مجرى الأحداث . وخاصة أن طبقات الشعب المصرى خرجت من الحرب العالمية الثانية وهى أكثر ما تكون إدراكا للموقف ككل ولحقوق كل طبقة من الطبقات . لدرجة أننا نلاحظ بعض المفكرين يطالبون بأن يكون لكل قوة من هذه القوى حزب سياسى يعبر عنها ، تثبيتا لوجودها ، وإحقاقا لحقوقها ، واعترافا بدورها فى المجتمع (فنحن فى حاجة إلى حزب للفلاح يعمل على رفع مستوى السواد الأعظم من الشعب . وحزب للعمال يعمل لرفع مستوى الأيدى العاملة لنهضة مصر الصناعية) (١) .

ولم تقف مطالب كل قوة من مجموع قوى الشعب العامل عندما يهمها هى وحدها ، وإنما ارتبطت مطالبها أولا وقبل كل شىء بالحركة الوطنية ونموها . ومما يلاحظ على تطور الطبقة العاملة المصرية بعد الحرب العالمية الثانية أن قضية التناقض بينها وبين أصحاب رؤس الأموال لم تكن هى المسألة الوحيدة التى شغلتها ، بل كان للمسألة الوطنية وزنها الكبير فى الحركة العمالية ، لأن الكثير من المشروعات الصناعية والتجارية كانت فى يد أصحاب رءوس أموال أجنبية ولأن الرأسمالية الأجنبية والمصرية على السواء وقفتا بالمرصاد لكل نمو أو مطالب للحركة العمالية المصرية . فقد كانت الحركة العمالية تحارب باستمرار من دوائر الحكومة وأصحاب الأعمال ، الأمر الذى دفع الطبقة العاملة المصرية إلى مزيد من الكفاح لاستكمال حقوقها ومطالبها ، وإلى التضامن مع الطبقات الأخرى فى سبيل التحرر الاقتصادى والاجتماعى والسياسى . وكان عليها إذن أن تكافح فى جبهتين : جبهة كفاح طبقى ضد

---

(١) « مشكلات مصر بعد الحرب » — حسن عكوش ، محمد مصطفى الفيشاوى — ط ١ — ١٩٤٥ — ص ١٥ .

أصحاب الأعمال ، ثم الجبهة الوطنية العريضة (فقد خرجت الطبقة العاملة المصرية من الحرب العالمية الثانية أكثر ما تكون وعيا بحقوقها الطبقية وبدورها الطليعي في معسكر الثورة الوطنية) (١) .

ذلك أنه بعد الحرب العالمية الثانية ، وفي ظروف المد الثوري الوطني في مصر والحركة التقدمية العالمية نزل العمال بثقلهم في المعركة من مراكز قيادية. وما لجنة العمال والطلبة ١٩٤٦ التي قادت حركة الجماهير إلا دليل على ذلك . فقد دخل العمال المعركة كقوة رئيسية مستقلة عن القيادات القديمة ، وأخذوا يكونون اللجان الوطنية في المصانع والنقابات ، وتكونت للعمال لجنة وطنية عامة في شبرا الخيمة ، وأعلنت أن قوة الحركة وصلابتها إنما تستمد من الابتعاد عن الأحزاب وأنانيتها وتهاونها مع المستعمر والسراى ، وبتحقيق وحدة كل فئات الشعب تحت قيادة جديدة . ومن الملاحظ أن أغلب القيادات الشابة الجديدة كانت (عناصر عمالية اشتراكية انجذبت إلى الفكر الاشتراكي بعد الحرب العالمية الثانية ، وارتبط عدد كبير منها بالتنظيمات الشيوعية التي نشأت خلال الحرب العالمية الثانية وبعدها) (٢) .

وتواصل الطبقة العمالية استمرارها في النضال متضامنة مع الطلاب والتجار والموظفين ، وتنظم نفسها فتقوم باضراباتها العديدة لأول مرة في تاريخ الحركة الوطنية المصرية ، مستهدفة ضرب الرأسمالية المصرية والأجنبية المستغلة ، وطرد المستعمر ، والتوسع في الحريات الديمقراطية كجزء لايتجزأ من الاستقلال ، وتأهيل الصناعات الكبرى . وتدل إضرابات العمال على أنهم

---

(١) « ثورة ٢٣ يوليو وأصولها التاريخية » — د . محمد أنيس ، د . السيد رجب حراز دار النهضة العربية ط ١ / ١٩٦٥ ص ١٥٦ .

(٢) « الطليعة » — العدد الثاني من السنة الرابعة — فبراير ١٩٦٨ — مقال عبد المنعم الغزالي (الحركة النقابية والعمالية المصرية بعد الحرب الثانية) ص ٩٧ .

أصبحوا قوة لايستهان بها ، لها فكرها وتنظيماتها وعقيدتها والصحف المعبرة عنها ومطالبها الطبيعية والمشروعة . فنى أول أبريل ١٩٤٨ ، ٢٠ ديسمبر ١٩٤٩ ، ١٦ ديسمبر ١٩٥٠ لم تتوقف لحظة إضرابات عمال مصنع تكرير السكر بالحوامدية استمراراً لإضرابات فبراير ومارس ١٩٤٥ ، ١٩٤٦ . ومنطقة شبرا الخيمة التى وجد بها عدد كبير من مصانع النسيج ، والتى تعتبر فى حد ذاتها تركيزاً عمالياً ضخما ، ناضلت ضد الاستغلال الرأسمالى ، وظهرت بها قيادات عمالية اشتراكية كما تركز فيها نفوذ المنظمات الشيوعية . وطوال الفترة من يناير ١٩٤٦ حتى ١٩٥٢ كانت إضرابات عمال شبرا الخيمة من أبرز معالم نضال الطبقة العمالية بعد الحرب العالمية الثانية . وكذلك تمرد عمال المحلة الكبرى ، وعمال شركة الغزل الأهلية بكرموز ١٩٤٦ ، ١٩٤٨ واحتلالهم المصانع واصطدامهم بالبوليس ، وإضراب عمال مصنع شوشة للنسيج بالعباسية ١٦ مارس ١٩٤٨ ، وعمال مصنع سباهى بالإسكندرية ١٧ مارس ١٩٤٨ ، ١٧ أغسطس ١٩٥٠ ، ثم إضرابات عمال النقل والترام والسكك الحديدية ١٩٥٠ ، ١٩٥١ .. وبعد الغاء المعاهدة فى ١٩٥١ مباشرة شهدت البلاد الإضراب العمالى الكبير الذى قام به عمال المعسكرات البريطانية فى يوم ٢٦ أكتوبر ، ورفض العمال الزيادة فى أجورهم التى عرضتها السلطات البريطانية لإبقائهم فى المعسكرات وتحملوا الاضطهاد والتعذيب وإطلاق الرصاص عليهم داخل المعسكرات ، لكن الإضراب نجح وامتنع ما يقرب من خمسين الف عامل عن العمل فى المعسكرات . وأضرب عمال الشحن والتفريغ فى الأسكندرية والسويس وبورسعيد عن شحن السفن البريطانية ورفضوا أى تعاون مع قوات الاحتلال . وقد عبر عبدالرحمن الخميسى عن هذه الحركات جميعها فى بعض قصصه القصيرة التى ضمتها مجموعة (قمصان الدم) . واندلعت فى المدن مظاهرات عمالية كبيرة ضد الاستعمار ، وعقد العمال مؤتمرات مشتركة مع طلبة الجامعات وطالبوا بالعمل على طرد قوات

الاحتلال فوراً بتنظيم اللجان الوطنية فى كل حى وقرية ومدينة ، وإلغاء البوليس السياسى ، ووجوب عقد معاهدة صداقة وتحالف مع الاتحاد السوفيتى . وأعلنوا عن مطالب اقتصادية واجتماعية أخرى على جانب كبير من الأهمية . وهذه كلها تكشف عن التغير والتطور واللاجمود فى قطاع كبير من قطاعات الشعب المصرى حركت المجتمع من أجل تغيير الواقع والثورة عليه .

وفى نفس الوقت الذى تعاظمت فيه حركة عمال الصناعة والخدمات ، امتدت الموجة لتشمل فئات عاملة أخرى سواء فى العمل المدنى الحكومى ، أو بين القوات العسكرية فى البوليس والجيش . مثال ذلك ما قام به صولات وضباط صف وجنود الجيش فى ديسمبر ١٩٤٧ ، وما خاضه الميكانيكيون العسكريون فى سلاح الطيران من معارك من أجل مطالبهم ، وما أسفرت عنه قرارات مهندسى الفنون والصناعات من إضراب عن العمل ابتداء من أول فبراير ١٩٤٨ (١) وبدا السخط واضحاً فى أضراب البوليس لأول مرة فى تاريخ مصر يوم ١٥ أبريل ١٩٤٨ . حين إضرب رجال البوليس بالفعل فى جميع أنحاء البلاد ، وسارت المظاهرات من الضباط فى القاهرة والإسكندرية تهتف بسقوط الظلم ، وتضامنت قوى الشعب معهم فى مظاهراتهم ، وتطورت الأمور فى الأسكندرية حيث كانت مشاركة الشعب أكثر اتساعاً وخرج عمال كرموز فى مظاهرة كبيرة اشترك فيها أكثر من مائة ألف . ورفعت لافتات تطالب بالجمهورية . وكذلك أضرب الممرضون فى مستشفى القصر العينى بسبب المطالبة برفع أجورهم وتحسين أحوالهم المعيشية ، وكثرت المظاهرات من جانب الطلاب فى أكثر من بلد وفى أكثر من مناسبة .

---

(١) «الطليعة» — فبراير ١٩٦٨ — ص ١٠٠ .

وبلغت التناقضات الاجتماعية فى الريف المصرى حدا جعل طبقة الفلاحين تخرج من الحرب مشحونة بالثورة هى الأخرى ، متأهبة للاشتراك فى الحركة الوطنية بكل عنادها وإصرارها . وفى الوقت الذى كانت الأزمة الاقتصادية تطحن صغار الفلاحين والعمال الزراعيين ، كان الوعى بضرورة تغيير هذه الأوضاع السيئة آخذاً فى التزايد ، لأسباب متعددة ، لعل من أهمها أنتشار التعليم الإلزامى فى الريف ، وفتح أبواب مراحل التعليم العام أمام أبناءالفلاحين. وأهم من هذا كله تأثر الفلاحين العميق بالحركة الوطنية ذات المضمون الاجتماعى منذ سنة ١٩٤٦ ، التى أحدثتها حركة الفكر الاقتصادى والاجتماعى بدراستها لأوضاع المجتمع الأقتصادية والأجتماعية دراسة واقعية . وقد أثمر هذا كله تمرد الأجراء على الملاك الزراعيين فى كفور نجم وبهوت . وكانت ثورات فلاحية اختلط فيها الوعى الطبقى المعادى للأقطاع بالوعى الوطنى العام . وليس من قبيل المصادفة أن هذه الحوادث قد وقعت فى وقت غليان الحركة الوطنية . وأهمية هذه الحقيقة أن الحركة الوطنية بعد الحرب فى مصر كانت ترفض أن تكون الثورة خالية من المضمون الاجتماعى حتى تكتمل لها شموليتها ، وحتى تكون أكثر واقعية وعملية مما سبقها من ثورات التزمت بأهداف سياسية مجردة .

هذه الشواهد العملية الواقعية التى لايستطيع أن ينكرها أحد تلقى الضوء باهراً على ما كان يسود المجتمع المصرى من عوامل التمرد الذى كان يزداد حدة وعنفاً ، وتدل على أن النضال والحركة والفوران شمل الشعب كله والأمة بمجموعها . وهذا هو ما نريد الانتهاء إليه والتركيز عليه . فالمجتمع المصرى فى الفتره السابقة على ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ كان يمور ويفور فورانا لم يحدث له مثيل من قبل . وكان مدفوعا نحو الثورة مما حتم قيامها فى يوليو ١٩٥٢ ونستطيع تحديد ملامح حركة المجتمع وغايتها من الخطاب الذى ألقاه اسماعيل صدقى فى مجلس الشيوخ ١٥ يوليو ١٩٤٦ لتبرير حملة الاعتقالات الواسعة التى قام بها . وقد اختار فى خطابه فقرات من أقوال قادة الشباب والمفكرين والكتاب اعتقادا منه بأنها تدينهم . وهى فى الحقيقة كانت بمثابة ثورة فكرية مهدت

الشعب المختلفة ، وبخاصة بين الطبقة المستنيرة من الشباب وهى التى تقود الرأى العام لأغلبية الشعب الساحقة .

وحينما تقول الفقر المختارة : « إن الحكومة تزيد الاغنياء غنى ، والفقراء فقرا . إن جانبا ضخما من ثروة مصر تحتكرها أقلية من الناس لاتبغى لغالبية الشعب غير المرض والفقر والجهل . ان الباشوات الرأسماليين يشتركون فى مجالس ادارة عدة شركات بلغ استغلالها للشعب حدا كبيرا ، ولاهدف لها غير توفير الأرباح الفاحشة لحفنة من كبار الرأسماليين » ، « ان جموع الأمة عاقدة العزم على تغيير الأوضاع الاجتماعية » ، « إن القوانين فى معظمها لمصلحة الرأسمالية » ، « يجب على الطبقات الشعبية أن تقوم اليوم بالدور الرئيسى فى الحركات الوطنية لأن الطبقات الحاكمة الحالية تتعاون مع الاستعمار » ، « ان سوء توزيع الثروة القومية يتطلب اعادة توزيع الأرض ، ومنحها للفلاحين فى شكل ملكيات صغيرة وانشاء نظام تعاونى » ، وحينما يعلن الشباب المصرى : « إن الشرق يتحرر لا بالمهادنة والاستجداء ولكن بالعنف والثورة » وإن « فى مصر ثورة تأخذ نيرانها فى ازدياد كل يوم ، بل كل ساعة » (١) فمعنى هذا أن اتجاه المجتمع نحو الثورة. والتغيير الجذرى الشامل شىء لامراء فيه ، وهو شىء جديد يتسم بالحيوية والتدفق والانطلاق والحركة الدائمة والمستمرة ، وهو شىء يستهدف غايات محددة اجتماعية فى المرتبة الأولى ، سياسية واقتصادية وفكرية وأدبية فى المرتبة الثانية. وتظل هذه الحركة متواصلة حتى بعد قيام الثورة التى كانت بحاجة إلى فترات وفترات لتدعم نظامها ولتقضى على كل مخلفات الماضى. وأصبحنا قبلها وبعدها نقرأ على صعيد لثورة ٢٣ يوليو وضمنت لها النجاح فيما بعد ، بنشرها الوعى بين طبقات

---

(١) « الطليعة » ـ فبراير ١٩٦٦ ـ مقال عبدالمنعم الغزالى (موقع ٢١ فبراير ١٩٤٦ من التاريخ) ص ٦٠ .

الفكر عن(مشروع المزارع التعاونية)(١) و(لو أصبحت مصر اشتراكية)(٢) (الاشتراكية لابد منها لمصر والشرق العربى) (٣) وأصبحنا على صعيد الفن والأدب نجد الباب مفتوحا على مصراعيه للاتجاه الواقعى .

معنى هذا أن الفكر الاقتصادى والاجتماعى ، والمطالب التقدمية ، والكتابات الموضوعية التى حللت جوانب الحياة فى المجتمع المصرى ، ثم كتابات النقاد والأدباءالتقدميين فى الصحف والمجلات ،وكذا الواقع نفسه بتناقضاته وأوضاعه الطبقية السيئة ، واقتصادياته الراكدة المتخلفة ، شكلت فى مجموعها الأسباب الجذرية والموضوعية التى فعلت فعلها فأنبتت الاتجاه الواقعى فى الأدب المصرى الحديث . فان الواقع بكليته وبحركته الصاعدة كان يستلزم من الأدب بعامة أن يساعد على تجريد المجتمع المصرى واعادة خلق الحياة المصرية بقيم صحيحة تؤمن سلامة التطور نحو مستقبل أفضل . أدب يستلهم حياة الشعب ، وينبعث من وعى ثاقب بماضيه وحاضره ومستقبله ، ومصيره . أدب يزيد الشعب فهما لحياته وإدراكا لأدوائه العميقة حتى تتحقق فى النفوس ثورة جارفة ضد ما كان موجودا من ظلم وذل وخنوع واستسلام ويأس وتخاذل . وحتى تنطلق الهمم والعزائم نحو بناء وطن جديد حر كريم وحتى تتجدد الحياة وتستند إلى فلسفة حيوية جديدة . وتنطلق الى الأمام مع ركب الانسانية لا أن تقف فى مكانها تجتر الماضى . .

ومن ثم وجهت حركة المجتمع المصرى فى تلك المرحلة القصة والرواية نحو الواقع ، فاستجابت كل منهما لهذا الاتجاه الذى يعبر عن البيئة والمجتمع والظروف المتغيرة لمرحلة حضارية كان يمر بها مجتمعنا المصرى .

---

(١) « الهلال » — عدد مايو ١٩٥٢ — ص ١٢٨ .

(٢) « الهلال » — أول اكتوبر ١٩٥١ — ج ١٠ مجلد ٥٩ — ص ٧ .

(٣) « الهلال » — فبراير ١٩٥٣ — ص ١٧ :

ولقد أثمرت حركة الواقع هذه أغلب ما نشر من إنتاج قصصى قصير ابتداء من ١٩٤٦ فى صحيفة (المصرى) حتى ١٩٦١ فى صحف ومجلات الثورة وغيرها . ويتمثل ذلك فى انتاج « سعد مكاوى » و « عبدالرحمن الشرقاوى » و « أحمد رشدى صالح » و « شكرى عياد » و « صلاح حافظ » و « على الدالى » و « زكريا الحجاوى » و « محمد يسرى أحمد » و « محمد صدقى » و « محمود السعدنى » و « سعدالدين وهبه » و « مصطفى محمود » و « الفريد فرج » و « نعمان عاشور » و « فهمى حسين » و « لطفى الخولى و « ابراهيم عبدالحليم » و « عبدالله الطوخى » و « فاروق منيب » و « صالح مرسى » وتجسد بوضوح فى قصص « يوسف ادريس » القصيرة وأخذت مجموعات القصص القصيرة تتواكب فى الصدور تباعا حتى وصل عددها فى عام ١٩٥٦ وحده اثنتى عشرة مجموعة.ولم يكن ذلك الانتاج لحركة الواقع والمجتمع ، وليس بسبب صدور « المعذبون فى الأرض » كما يقول الدكتور شكرى عياد : (ولعلنا لا نغلو اذا قلنا إن « المعذبون فى الأرض » هذا الكتاب الذى نفى عن نفسه بشدة أن يكون مجموعة قصص قصيرة ، قد حول اتجاه القصة القصيرة فى مصر . لقد فتح الباب على مصراعيه لتصوير الجوانب المظلمة من المجتمع المصرى قبل الثورة ، فاندفع فى هذا الباب جيل كامل من كتاب القصة القصيرة . وقد أرادوا على عكس أستاذهم الشيخ ، ألا يظهروا أنفسهم فى قصصهم بوصفهم كتابا بل أن يكتبوا قصصا قصيرة « واقعية » ولكن حماسهم أدت بهم فى أغلب الاحيان إلى أن يضعوا أفكارهم على ألسنة أبطالهم ، ونتج عن ذلك محصول ضخم مما يسمى مرة على سبيل الجد الأدب الهادف ، ومرة على سبيل التظرف بالأدب الهاتف) (١) .

---

(١) « القصة القصيرة فى مصر » — د . شكرى عياد : مطبوعات معهد البحوث والدراسات العربية ١٩٦٨ ص ١٦٢ .

الواقع أن ثمة ظروفا كثيرة ومتنوعة بعضها عالمى ، وبعضها الآخر محلى ، قد حولت حركة المجتمع عالميا ومحليا نحو الاتجاه الواقعى فى الأدب والفن والاقتصاد والفكر والسياسة . وليس من ريب فى أن الظروف العالمية بعد الحرب العالمية الثانية قد تغيرت إلى حد كبير ، ذلك أن طابعا جديدا أخذ يزداد وضوحا يوما بعد آخر ، وهو الميل نحو المادية ، مما جعل معين المثالية ينضب ، حيث انتقل زمام المجتمع إلى العلم بصورة واضحة ،وأخذت الاحداث السياسية والاجتماعية تجنح بالعقول نحو المادية ، فبدأ رد الفعل ضد المثال الرومانتيكى الأعلى . وعندئذ اتسع مجال النقد اتساعا كبيرا ، وعن طريقه أخذ الأدب يبذل جهده على اتساق مع الحاجات العقلية الجديدة . وفى مجتمعنا المصرى رأينا كيف أنه كانت توجد أفكار ثورية ومفاهيم تقدمية جديدة سبقت الحرب العالمية الثانية ، وأعقبتها ، وكانت تمثل التيار الصاعد الذى ثار على مجتمع فيه إقطاع ورأسمالية تجارية وظلم وفساد اجتماعى كبير . وفى هذا النوع من المجتمع برزت أفكار الاشتراكيين المصريين ، وظهرت المحاولات الأولى فى إنشاء قصة مصرية واقعية نقدية وخلقها . ويعنى هذا من بعض الوجوه أن مجتمعنا المصرى فى تطور علاقاته كان يستلزم وجود لونين من القصة القصيرة الواقعية ، أحدهما يعبر عن وجدان الواقع المعاش ويروج لأفكاره ويقف فى صفه ، والآخر يعبر عن نوازع الناس الى واقع آخر ويكشف عن البذور الجديدة التى تنشأ فى أحضان الواقع مشيرة إلى مستقبل جديد للعلاقات الاجتماعية (وإن وجود هذين اللونين من الأدب نتيجة حتمية لعملية التطور الاجتماعى وبقدر ما تكون هذه العملية نشطة يظهر هذان اللونان من الأدب بوضوح وتشتد المعركة ويزداد الأدب خصبا ونضارة) (١)

---

(١) « قصص واقعية من العالم العربى » — دار الفكر — ط ١ ١٩٥٦ — ص ١٢ :

ولا يمكن بحال من الأحوال أن يكون كتاب (المعذبون فى الأرض) وحده هو السبب المباشر لظهور قصص « يوسف إدريس » و « صلاح حافظ » و « محمد يسرى أحمد » و « رشدى صالح » و « نعمان عاشور » و « سعد مكاوى » و « عبدالرحمن الشرقاوى » . وبخاصة أنه كان ينشر منجما فى مجلة (الكاتب المصرى) ١٩٤٥ بعد أن تبلورت عقيدة هؤلاء وانتظمت أفكارهم ولم يعودوا يخفونها عن أحد ، وسجنوا بسببها مرارا ، ثم طفقوا ينشرونها فى مجلاتهم التى أصدروها خصيصا لهذا الغرض ، أو فى الصحف السيارة التى كانت نسبة توزيعها تفوق مئات المرات نسبة توزيع (الكاتب المصرى) مجلة الخاصة المتخصصة .

ويجب ألا ننسى أن « د . طه حسين » أسهم بشكل أو بآخر فى الإرهاص للفكر التقدمى وللثورة المصرية بمقالاته غير القصصية التى حرص على نشرها فى « المصور » ، وكان فيها ينقد الأوضاع السياسية ، ونظام الحكم ، ومس فيها مسا هينا رفيقا بأسلوبه العربى الشاعرى الموسيقى بعض آلام الفقراء فى مصر ، وإن لم يدرس الأسباب الجذرية والبواعث الحقيقية لوجود تلك الالآم . كما يبدو ذلك من مقالة (إقطاع) (١) و (إصلاح) (٢) و (جنون) (٣) الذى تناول فيه الاوضاع الوظيفية والادارية ، وتهكم تهكما ساخرا من الموظفين والوظائف والحكومة بعامة ، و (الوسائل والغايات) (٤) و (جوع واحاديث) (٥) و (أزمة) (٦) . وهى مقالات صادرة عن كاتب بورجوازى متطلع

---

(١) « المصور » — العدد ١١٧٧ — ١٩٤٧/٥/٢ — ص ٦ .
(٢) « المصور » — العدد ١١٧٩ — ١٩٤٧/٥/١٦ — ص ٦ .
(٣) « المصور » — العدد ١١٨٠ — ١٩٤٧/٥/٢٣ — ص ٥ .
(٤) « المصور » — العدد ١٢٠٥ — ١٩٤٧/١١/١٤ — ص ٥
(٥) « المصور » — العدد ١٢٠٦ — ١٩٤٧/١١/٢١ — ص ٧ :
(٦) « المصور » — العدد ١٢١٧ — ١٩٤٨/٢/٢٠ — ص ١٠ :

لكنه شغف بها العامة وسحرهم ببيانها ، دون أن يدفعهم إلى شيء ذي خطر يفعلونه ، لأنها لم ترسم لهم الطريق إلى الكفاح والنضال من أجل الخلاص ، ولم تقصد قصدا واضحا بينا ومحددا الى تغيير الواقع والثورة عليه ، وإن استهدفت شيئا من « الإصلاح » وليس « الثورة » فى الجانب التعليمى والسياسى والديمقراطى الليبرالى .

ومهما يكن فان « المعذبون فى الأرض » وحدها لا ترقى إلى مستوى « القشة التى قصمت ظهر البعير » ، لأن حركة الواقع ، والكتابات والبحوث والدراسات فى الفكر والاقتصاد والسياسة ، وحركة الصحافة بعامة ، والصحافة شبه العقائدية بخاصة ، وحركات الطلاب فى الجامعة ، والفلاحين فى الريف ، والإضرابات العمالية ، والتنظيمات السرية ، وظهور الفكر الاشتراكى التقدمى ، وميل الكتاب إلى تغيير أساليب تعبيرهم وموضوعات قصصهم ، وحركة المجتمع العالمى كله ، فرض الواقعية كحقيقة وكضرورة حتمية فى الأدب والفن ، لا لشيء الا لأن واقع الحياة فى المجتمع لم يعد يقبل الرومانسية بأى حال من الأحوال .

الدقى — مارس ١٩٦٩

كتب أخرى للمؤلف

١ — تطور فن القصة القصيرة فى مصر . دار الكاتب العربى ١٩٦٨ .

٢ — مصر وظاهرة الثورة . دار النهضة الحديثة ١٩٦٩ .

٣ — ثورة الجماهير الشعبية . دار الجامعات المصرية ١٩٦٩ .

٤ — حول الفكر الاشتراكى . دار النهضة الحديثة ١٩٧٠ .

٥ — دليل القصة المصرية القصيرة . الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٢ .

٦ — الأدب العربى المعاصر فى المغرب الأقصى دار التراث ١٩٧٧ .

٧ — القصة القصيرة (كتابك) — دار المعارف ١٩٧٨

٨ — بحوث ودراسات أدبية . (اقرأ) — دار المعارف ١٩٧٨

٩ — اتجاهات القصة المصرية القصيرة . دار المعارف ١٩٧٨ .

١٠ — بانوراما الرواية العربية الحديثة . دار المعارف ١٩٨٠ .

١١ — تعريف بالرواية الأوربية . (المكتبة الثقافية) الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨١ .

محتويات الكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ٣٨٦٣ / ٨١
الترقيم الدولى ٧ ـ ٠٠ ـ ٧٣٥٠ ـ ٩٧٧

دار غريب للطبـــاعة
١٢ شارع نوبار (لاظوغلى) القاهرة
ص ٠ ب ٥٨ (الدواوين) ـ تليفون : ٢٢٠٧٩

هــذا الكتاب

- انه أول تأصيل اجتماعى واقتصادى وسياسى وفكرى لكل من الاتجاهين الرومانسى والواقعى ، فى كل من أوربا ومصر · إذ يقدم لنـا الجذور ، والمنابع الحقيقية · تلك التى لم تتناولها دراسات سابقة ·

- وفى سبيل ذلك ، فان المؤلف راح يستكشف فى بطون الصحف والمجلات والدوريات ، البواعث والدوافع التى دفعت الى ظهور كل منهما ، بحيث أصبح ـ على المستوى الأدبى والفنى ـ تعبيرا عن مرحلته ، وتجسيدا لواقع الحياة فى مجتمعه ·

- ومن ثم فان الكتاب ، لا يهم متخصصا بذاته ، لأنه يتوجه الى القـارىء العام ، الذى يسعى الى تتبع نبض الواقع المصرى فى مختلف الجوانب ، منذ الثلاثينيات وحتى منتصف الستينيات ·

- كما يبدو الكتاب حريصا على تتبع خطوات كل اتجاه · وعلى المقـارنة بين ملامحه فى أوربا وقسماته فى مصر ·

- ورغم الموضوعية الصارمة التى التزم بها المؤلف ، فان صفحات الكتاب لم تخل من رؤية جادة للثقافة وللأدب ، تستند الى تحليل واع للمجتمع ·

الثمن ٢٠٠ قرش



دار غريب للطبـاعة
١٢ شارع نوبار (لاظوغلى) القاهرة
تليفون : ٢٢٠٧٩